

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRITIQUE BIOGRAPHIQUE, BIOGRAPHIE CRITIQUE.

LES INTERACTIONS DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SAVANTE ET DE LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN  
EN FRANCE, DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE : LE CAS FLAUBERT.

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARINA GIRARDIN

SEPTEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Plusieurs années se sont écoulées entre la conception de mon projet doctoral et son aboutissement. Sans l'appui et la confiance indéfectibles de mon directeur, le professeur Robert Dion, je ne sais si je serais parvenue à voir la fin de cette thèse. Qu'il reçoive ici l'expression de ma plus profonde gratitude. J'aimerais aussi dire toute ma reconnaissance et mon affection à mon compagnon de vie et interlocuteur de premier ordre, Yvan Lantin, qui m'a aidée à avoir confiance en moi et à garder bien vive ma passion pour la vie et l'œuvre de Flaubert et, de manière plus générale, pour la littérature et l'écriture. Sans lui, cette thèse ne serait pas ce qu'elle est. Parmi les précieux parents et amis qui m'ont aussi apporté soutien et réconfort, je tiens à formuler des remerciements particuliers à Caroline Charbonneau, délicate amie, et à ma mère. Toutes les deux m'ont offert leur écoute et prodigué leurs encouragements dans les moments de grand enthousiasme comme dans les moments plus difficiles. Je remercie également Yvan Leclerc, directeur du Centre Flaubert à l'Université de Rouen, qui a bien voulu répondre aux questions et demandes que je lui ai fréquemment adressées, de même que Martine Mesureur, de l'Institut des textes et des manuscrits modernes (ITEM), qui m'a généreusement accueillie et m'a permis de mettre la main sur des dizaines d'articles non disponibles au Canada. Il me faut enfin adresser mes remerciements à Mariane Dalpé, pour sa relecture aussi attentive que rigoureuse, de même qu'au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), au Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études (FARE) ainsi qu'au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) pour leur soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	IV
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
PREMIÈRE PARTIE. LES INTERACTIONS DE LA CRITIQUE ET DE LA BIOGRAPHIE AU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE.....	35
CHAPITRE 1. LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SAVANTE AU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE : UNE « SCIENCE DE L'AUTEUR ».....	36
CHAPITRE 2. « CECI N'EST PAS UNE BIOGRAPHIE ». SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE .....	72
DEUXIÈME PARTIE. LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE DANS LE PROGRAMME ESTHÉTIQUE DE FLAUBERT ET DANS LA RÉCEPTION IMMÉDIATE DE <i>MADAME BOVARY</i> .....	125
CHAPITRE 3. UN « GLADIATEUR » DANS L'ARÈNE LITTÉRAIRE : FLAUBERT ET SA POÉTIQUE « ANTIBIOGRAPHIQUE » .....	126
CHAPITRE 4. LA PUBLICATION DE <i>MADAME BOVARY</i> : LE CHOC DES EXPERTISES.....	164
TROISIÈME PARTIE. FABRIQUER FLAUBERT ET SON ŒUVRE.....	221
CHAPITRE 5. ENTRE CRITIQUE JOURNALISTIQUE ET CRITIQUE SAVANTE : LA CRITIQUE SYMPATHIQUE. LES PREMIERS FLAUBERTISTES (1874-1892).....	222
CHAPITRE 6. LES PREMIERS ÉCRITS BIOGRAPHIQUES SUR FLAUBERT .....	250
CONCLUSION .....	295
BIBLIOGRAPHIE .....	308



## RÉSUMÉ

Cette thèse sonde le terrain sur lequel la critique littéraire et la biographie d'écrivain se rencontrent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Une certaine tradition épistémologique suggère que la critique a « fusionné », au XIX<sup>e</sup> siècle, avec la biographie d'écrivain, pour ensuite cheminer à ses côtés dans sa quête « au fond non problématique » (Geldof, 1993 :12) du littéraire et ce, jusqu'à ce qu'un Proust – pour ne nommer que celui-là – ait cherché à la tirer de son dogmatique endormissement. Les choses se sont-elles passées de manière aussi linéaire ?

Pour répondre à cette question, nous procédons en trois temps. Il s'agit d'abord de présenter les conditions épistémologiques dans lesquelles la critique littéraire est amenée à se rapprocher de la biographie d'écrivain, en interrogeant cette reconfiguration disciplinaire d'un point de vue qui, débordant le strict domaine des études littéraires, tient compte de l'état général des savoirs avoisinants, notamment la biologie et l'historiographie. Nous étudions ensuite le positionnement de la biographie d'écrivain en ce second XIX<sup>e</sup> siècle positiviste afin de vérifier si l'attraction est réciproque – au point de parler d'une « fusion » des deux pratiques en question. Ce premier parcours aboutit à l'examen d'une collection d'ouvrages qui, en vertu du mandat qui a commandé leur rédaction, a pu favoriser la rencontre de la critique et de la biographie, à savoir la collection « Les grands écrivains français ». Ce qui motive notre étude de ces ouvrages, c'est précisément la recherche des modes d'interaction de ces deux pratiques discursives.

Dans un deuxième temps, cette étude ne saurait être complète sans l'analyse d'un cas de figure problématique : l'affaire Flaubert. Par ses prises de position fortement antibiographiques comme par son programme esthétique porté par le désir d'une œuvre objective et impersonnelle, Flaubert semblerait ne pas prêter à ce rapprochement de la critique et de la biographie dans les études qui lui sont consacrées. Or, à y regarder de plus près, il faut croire qu'au contraire il y a contribué. En refusant que l'activité critique se limite à l'appréciation morale des œuvres, il l'amène à questionner autrement l'activité créatrice, à s'interroger notamment sur les conditions de possibilité des œuvres, d'où l'importance que prend l'enquête biographique. En portant le regard sur l'abondante réception consacrée à *Madame Bovary* en 1857 – et à travers laquelle deux conceptions du littéraire s'affrontent (une conception classique et une conception moderne) –, c'est à la naissance de ce curieux paradoxe que nous assistons.

Enfin, on sait désormais quel effort le XX<sup>e</sup> siècle déploiera pour que la critique soit enfin « restituée à la littérature » (Dobrovsky, 1966 : 270). Or, en étudiant de près la réception qui suit la première vague de critiques adressées à *Madame Bovary*, on s'aperçoit que certaines prémisses de la Nouvelle Critique – entre autres la souveraineté du Texte – circulent déjà parmi les écrivains et les critiques, et que c'est justement parce qu'elle souhaite voir l'œuvre s'autonomiser et lui devenir intelligible que la critique littéraire se tourne vers la biographie d'écrivain. Ainsi l'avènement d'une critique moderne, portée non plus à juger et à classer les textes, mais à vouloir les comprendre véritablement, est-elle liée de près à l'étude

biographique. La proximité de ces deux pratiques ne doit pourtant pas nous amener à les confondre. L'étude des biographies consacrées à Flaubert fait apparaître une *fonction critique* propre à la biographie. Il semble en effet que de par ses modalités énonciatives – à mi-chemin entre le récit et l'essai –, la biographie d'écrivain soit en mesure d'articuler un discours critique qui lui soit propre, à travers notamment un travail de mise en scène de la figure auctoriale. Les biographies de Flaubert, en en faisant un personnage romantique, parviennent à pointer vers le même lieu que la critique qui s'élabore parallèlement en son sein, à savoir que Flaubert n'est pas un Naturaliste. Ce que nous cherchons donc à clarifier dans cette troisième et dernière partie, à travers la réception ultérieure de Flaubert (1874-1900), c'est la manière et les modes suivant lesquels la critique et la biographie ont pu à la fois s'associer et se dissocier, bien avant que ne s'achève le XIX<sup>e</sup> siècle.

## INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'homme est à la source de l'œuvre, mais ce qu'est  
cet homme ne peut être saisi que dans l'œuvre.

Dominique Fernandez

Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause  
d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.

Gustave Flaubert. À Louise Colet. 31 janvier 1852

Des reproches adressés par Taine à Sainte-Beuve à la querelle qui opposa un siècle plus tard Raymond Picard à Roland Barthes, l'histoire de la critique littéraire savante – celle qui se met progressivement en place dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – ne se déroule pas selon un mouvement linéaire, continu, qui irait d'une pratique relativement homogène et approximative à un approfondissement toujours croissant de sa rigueur et à une complexification de ses enjeux. Contrairement à ce qu'en a pu dire un Fabrice Thumerel, par exemple, qui estime que la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle n'est soumise qu'aux seuls diktats de l'histoire littéraire positive<sup>1</sup>, elle est en effet tout entière parcourue de ruptures qui marquent tantôt l'apparition de configurations discursives nouvelles (nouveaux objets ; nouvelles méthodes de la critique ; nouveaux modes d'énonciation, etc.), tantôt le resurgissement de modèles interprétatifs anciens (critique normative, bienséance, bon goût hérité des Classiques, etc.) ou, au contraire, leur renouvellement (poétique, rhétorique, etc.<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> Voir Fabrice Thumerel, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

<sup>2</sup> La vision « discontinuiste » de la critique est notamment adoptée par Gérard Delfau et Anne Roche dans *Histoire, littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire* (Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977). Au sujet des principaux travaux consacrés à la critique, les deux auteurs observent : « La critique littéraire y est appréhendée soit dans l'intemporel (Wellek et Warren), soit dans un temps continu (Fayolle), qui permet de dérouler sans heurt la chaîne des critiques du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Point de rupture, ni d'origine. » (p. 20) Jean-Thomas Nordmann va aussi dans ce sens et montre que si la critique telle qu'elle est pratiquée au XIX<sup>e</sup> siècle ne connaît pas tous les revirements et contradictions que marquera l'avènement du structuralisme, elle subit néanmoins de profondes

Les rapports qu'entretient un auteur avec son œuvre constituent un des éléments conflictuels les plus importants au sein du vaste débat qui parcourt l'histoire de la critique littéraire savante. Rendu possible par une conception romantique de la création – qui pose l'existence d'une *individualité géniale* – et par l'essor du positivisme – qui, instaurant une recherche des « grandes causes », amène à envisager l'auteur en tant que *causalité première* de l'œuvre –, le débat sur les rapports entre l'auteur et son œuvre oppose d'abord entre eux les premiers défenseurs d'une « science de la littérature<sup>3</sup> » – c'est-à-dire ceux par qui, justement, cette critique savante se met en place. Chez un Sainte-Beuve, l'analyse d'une œuvre ne saurait être conduite indépendamment de la connaissance de son auteur, et doit mener précisément à la connaissance de l'homme lui-même :

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale<sup>4</sup>.

À travers une méthode souple qu'il n'a jamais cherché à ériger en système, ce que Sainte-Beuve a surtout en vue, c'est l'élucidation du génie. Selon lui, c'est ce qui a permis à un chef-d'œuvre de voir le jour – l'éducation, le milieu, etc. – qui, avec l'analyse globale des individualités, doit conduire non pas simplement à une *science de la littérature*, mais à une *science de la vie littéraire*<sup>5</sup>. « Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, écrit Sainte-Beuve dans *Le constitutionnel* en juillet 1862, un jour où la science

---

mutations qui affecteront non seulement sa manière de juger et d'interpréter les œuvres, mais également les objets et les méthodes qu'elle s'était donnée jusque-là (voir Jean-Thomas Nordmann, *La critique littéraire française au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie générale française, 2001).

<sup>3</sup> Sainte-Beuve serait le premier à avoir utilisé l'expression « science de la littérature » (voir Thumerel, *op. cit.*).

<sup>4</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], dans *Nouveaux lundis*, vol. III, Paris, Michel Lévy Frères, 1865, p. 15.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet Wolf Lepenies, « Le bon naturaliste sur le vaste champ de l'esprit », dans *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002 [1997], p. 221-256.

sera constituée, où les grandes familles d'esprit et leurs principales divisions seront déterminées et connues<sup>6</sup>. »

Cette façon d'articuler les rapports entre l'auteur et l'œuvre, voire entre la vie et l'œuvre – car Sainte-Beuve s'intéresse davantage à l'homme qu'à l'auteur, c'est-à-dire, de son point de vue, à ce qui a rendu possible ce dernier<sup>7</sup> –, ne fait pas unanimité parmi les critiques de l'époque. En 1895, dans la préface à son ouvrage *Hommes et livres*, Lanson dénonce le fait que Sainte-Beuve « en est venu à faire de la biographie presque le tout de la critique<sup>8</sup> ». « [A]u lieu d'employer les biographies à expliquer les œuvres, reproche-t-il à son prédécesseur, il a employé les œuvres à constituer des biographies. [...] [C]'est précisément éliminer la qualité littéraire<sup>9</sup>. » Taine, qui pour sa part développera tout un système critique autour des trois facteurs déterminants que sont la *race*, le *milieu* et le *moment*, précise que la méthode critique par excellence, loin de se contenter de *déduire* l'homme à partir de son œuvre, doit plutôt chercher à le *situer*. « Vous poursuiviez les détails délicats, dit-il à Sainte-Beuve au sujet de sa méthode, elle recherche les grandes causes<sup>10</sup> », soutient-il au sujet de la sienne. Au confluent de l'histoire naturelle et de la psychologie, la méthode de Taine met à profit les avancées récentes des autres disciplines scientifiques. Car ce que cherche la critique, c'est à rendre intelligibles les relations qui rattachent l'œuvre à son environnement. Cette recherche des causes et des lois de la création vient s'inscrire chez lui dans la

---

<sup>6</sup> Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 16.

<sup>7</sup> Bien entendu, il y a une importante distinction à faire entre les notions d'homme, d'écrivain et d'auteur, sans parler des notions de génie, de créateur, de scripteur ou encore d'énonciateur. Cette frontière à poser est un autre enjeu crucial au sein des débats qui animent les études littéraires. Comment déterminer ce qui est extérieur au fameux « moi » de l'écrivain ? Quelles informations concernant un auteur ne relèvent plus du domaine strictement biographique, c'est-à-dire du domaine de la *vie* ? Sauf indication plus précise, la notion d'auteur telle que nous l'utilisons ici renvoie bel et bien au sujet individuel et recouvre à la fois l'homme et l'écrivain.

<sup>8</sup> Gustave Lanson, « Avant-propos », dans *Hommes et livres : études morales et littéraires*, Paris, Lecène Oudin et C<sup>ie</sup>, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1895, p. vii.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. viii.

<sup>10</sup> Hippolyte Taine, « Préface », dans *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1858, p. VII.



perspective d'une science de l'homme et de ses produits – le produit étant tout ce qui procède de l'esprit de l'homme (sentiment, idée, état d'âme).

Loin d'être interrompu avec l'ouvrage que Proust consacre à cette question – et dont le titre « a donné son nom moderne au problème de l'intention en France<sup>11</sup> » –, le bal critique se poursuit au XX<sup>e</sup> siècle, mais de manière plus animée cette fois. Dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust, comme on le sait, reproche à Sainte-Beuve de « ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde<sup>12</sup> », de ne pas avoir compris « que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux<sup>13</sup> ». Parallèlement au *Contre Sainte-Beuve*, Albert Thibaudet remet aussi en cause les voies ouvertes par la critique positiviste, et se demande dans quelle mesure la recherche des sources et la connaissance des faits successifs peuvent conduire à une véritable compréhension des œuvres. Dès 1912, avec l'ouvrage qu'il consacre à Mallarmé, Thibaudet tâche de développer une méthode attentive au style et qui lui permettra de « saisir l'élan créateur continu qui caractérise chaque écrivain, et [de] retrouver le courant profond de l'histoire littéraire dans une durée faite d'une suite d'œuvres imprévisibles<sup>14</sup> ».

Quelques années plus tard, Jean Rousset, un des principaux maîtres de l'École de Genève, reproche à la critique de rechercher dans l'œuvre les indices d'une intention préexistante. Selon lui, la critique doit plutôt considérer l'œuvre elle-même comme intention. Prenant appui sur une conception proustienne de la création, Rousset, plus que Thibaudet, envisage une réforme complète de la critique littéraire. À l'exact opposé d'un Taine ou d'un

---

<sup>11</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 53.

<sup>12</sup> Marcel Proust, « La méthode de Sainte-Beuve », dans *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954, p. 133.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Roger Fayolle, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U » (série « Lettres françaises »), 1964, p. 152.

Lanson, il soutient que l'œuvre « est cause avant d'être effet, produit ou reflet<sup>15</sup> ». « [A]ussi, renchérit-il, l'analyse portera-t-elle sur l'œuvre seule, dans sa solitude incomparable, telle qu'elle est issue des "espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer"<sup>16</sup> » [Proust]. » Avec l'École de Genève, c'est la pertinence même d'une connaissance de nature biographique dans l'analyse textuelle que l'on refuse d'admettre.

On connaît la position des structuralistes français à ce sujet ; elle a fait plus d'une fois l'objet de commentaires. La polémique qui oppose Roland Barthes à Raymond Picard illustre une fois de plus l'importance prise par la problématique de l'auteur et de l'œuvre dans le débat critique. Renversant l'auteur comme dépositaire du sens de l'œuvre, Barthes, dans *Sur Racine* (1960) – « sorte d'anthropologie racinienne, à la fois structurale et analytique<sup>17</sup> » –, dénie tout recours à l'explication externe, à l'histoire comme à la biographie. Son analyse « ne concerne pas du tout Racine, mais seulement le héros racinien : elle évite d'inférer de l'œuvre à l'auteur et de l'auteur à l'œuvre ; c'est une analyse volontairement close<sup>18</sup> [...] ». Selon Raymond Picard, dont l'horizon est celui du positivisme, cette analyse structurale n'est rien d'autre qu'un retour à l'ancienne herméneutique :

La "nouvelle critique" réclame le retour à l'œuvre, mais cette œuvre, ce n'est pas l'œuvre littéraire [...], c'est l'expérience totale d'un écrivain. De même elle se veut *structuraliste* ; toutefois il ne s'agit pas des structures littéraires [...], mais des structures psychologiques, sociologiques, métaphysiques, etc.<sup>19</sup>

L'évolution de la critique littéraire savante procèderait donc en partie d'un « déplacement herméneutique<sup>20</sup> » de la frontière entre l'auteur et l'œuvre. Si le

---

<sup>15</sup> Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires*, Paris, José Corti, 1962, p. X.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. X-XI.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Raymond Picard, cité dans Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 75.

<sup>20</sup> Par ce terme, nous entendons bien ces interprétations changeantes qui viennent rendre instable, voire incertaine, la frontière à poser entre le texte et les données proprement biographiques.

« biographique » est précisément ce qui permet à la critique littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle de revendiquer une reconnaissance scientifique, il permet aussi à la Nouvelle Critique, qui rejette l'auteur comme critère explicatif, de se démarquer d'une façon de faire jugée dépassée et de se poser, elle aussi, comme *discipline*. Rappelons que les disciplines, suivant Michel Foucault, se définissent comme des « ensembles d'énoncés qui empruntent leur organisation à des modèles scientifiques, qui tendent à la cohérence et à la démonstrativité, qui sont reçus, institutionnalisés, transmis et parfois enseignés comme des sciences<sup>21</sup> [...] ».

Les quelques exemples donnés jusqu'ici permettent de voir combien cette frontière à poser entre un auteur et son œuvre est centrale au sein du débat épistémologique, depuis les premières aspirations scientifiques de la critique jusqu'au structuralisme littéraire, et à son *essoufflement*. Car en effet, en remettant en cause la pertinence d'une connaissance biographique, la Nouvelle Critique a ouvert la voie à un nouveau débat : qu'est-ce que le biographique ? Le fait que Sollers s'intéresse, au sujet de Lautréamont, à la « parabole gestuelle de son tracé<sup>22</sup> » – Marcelin Pleynet parle plutôt de la « sous-scription<sup>23</sup> » et de Certeau du « *modus loquendi*<sup>24</sup> » –, montre bien que les rapports de l'écriture et de la vie constituent toujours une question centrale, bien qu'elle ait changé de nature. Comme le souligne Thierry Durand, « [d]u sujet de l'énoncé (la vie de l'écrivain) on passe au sujet de l'énonciation (la vie de l'écrivain écrivain<sup>25</sup>) ».

Selon Daniel Madelénat, c'est la nature même de la tâche que se donnent les études littéraires qui commande ce voisinage de la critique et de la biographie :

---

<sup>21</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 233.

<sup>22</sup> Cité dans Thierry Durand, « L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, hiver 1997-1998, p. 123.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*



L'herméneutique propre à la littérature installe donc une tension entre trois pôles situés sur le même terrain verbal, et propice à toutes les comparaisons : l'œuvre, le discours critique, la narration biographique<sup>26</sup>.

C'est précisément sur ce « terrain verbal » que se situe cette thèse. Il s'agira, en effet, de reconstituer le cadre épistémologique à l'intérieur duquel la critique littéraire savante – celle qui se réclame de la science, qui y aspire – et la biographie d'écrivain ont été amenées à se rencontrer, sans perdre de vue le rôle que la littérature elle-même a pu jouer dans cette rencontre. Afin de donner à notre enquête un horizon à la fois vaste et circonscriptible, nous avons choisi de porter notre attention sur les premières études flaubertiennes.

Les innombrables études qu'a pu susciter l'œuvre de Gustave Flaubert questionnent, chacune à leur manière, les rapports de la vie et de l'œuvre, et problématisent ainsi le voisinage de la critique littéraire et de la biographie d'écrivain. Flaubert lui-même s'inscrit au sein du débat, en tâchant de mettre au jour une théorie de l'art objectif, que rejette une bonne part de ses contemporains. Dans une lettre à George Sand où il revient sur une discussion antérieure, Flaubert écrit :

Je me suis mal exprimé en vous disant qu'il ne fallait pas écrire avec son cœur. J'ai voulu dire : ne pas mettre sa personnalité en scène. Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut par un effort d'esprit se transporter dans les personnages, et non les attirer à soi. Voilà du moins la méthode<sup>27</sup> [...].

Dans l'article qu'il rédige au moment de la publication de *Madame Bovary*, Sainte-Beuve s'avoue déçu précisément parce qu'il n'est pas parvenu à identifier, au sein du roman, la *caution morale* propre à consoler un lecteur mis à l'épreuve. L'auteur s'est absenté de son roman, s'est même abstenu d'y intégrer « un seul personnage qui soit de nature à consoler, à

---

<sup>26</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 174.

<sup>27</sup> Gustave Flaubert, « À George Sand. 15 décembre 1866 », *Correspondance. Tome III (janvier 1859 – décembre 1868)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 578-579. Toutes les références à la *Correspondance* concernent cette édition établie par Jean Bruneau chez Gallimard. Pour cette raison, dans les renvois ultérieurs, nous nous contenterons d'indiquer le destinataire, la date, le tome et la page d'où provient la citation.

reposer le lecteur par un bon spectacle<sup>28</sup> ». Jugeant la littérature à l'aune des catégories classiques de la morale et du bon goût, catégories que viennent paradoxalement conforter ses aspirations scientistes (la connaissance de l'œuvre étant inséparable de la connaissance de l'homme), le critique est-il en mesure de reconnaître – dans le double sens de *discerner* et d'*accueillir* – l'innovation que représente alors *Madame Bovary* ?

Les écrivains contemporains de Flaubert perçoivent et saluent pour la plupart la grande nouveauté que représente *Madame Bovary*, notamment cet intérêt « inconnu jusqu'à ce livre, l'intérêt du réel<sup>29</sup> », qui vient annoncer l'esthétique naturaliste qui dominera dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son article consacré à *Madame Bovary*, Baudelaire s'en prend implicitement à Sainte-Beuve et raille ces commentateurs qui ont cherché dans le roman le personnage « qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur<sup>30</sup> », alors qu'une « véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion<sup>31</sup> ».

Chez Ferdinand Brunetière, si le critère de la moralité a perdu de son importance, le débat autour de l'auteur n'a rien perdu de son actualité. En témoigne bon nombre de prudentes rectifications par lesquelles le critique cherche manifestement à se hisser au-dessus de ses prédécesseurs qui, pour la plupart « faisaient fausse route<sup>32</sup> » en 1857. Selon Brunetière, *Madame Bovary*, en certains endroits, est une œuvre « pénible à lire, mais non pas immorale<sup>33</sup> ». Brunetière insiste également sur le fait que les grandes innovations que

---

<sup>28</sup> Sainte-Beuve, « Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le moniteur universel*, 4 mai 1857, p. 491.

<sup>29</sup> Émile Zola, « Gustave Flaubert et ses œuvres » [1875], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 360.

<sup>30</sup> Charles Baudelaire, « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – La tentation de saint Antoine. », *L'artiste*, 18 octobre 1857, p. 107.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Ferdinand Brunetière, « Gustave Flaubert », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1880, p. 841.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 842.

s'attache à décrire son article concernant non pas Flaubert, mais plutôt *Madame Bovary* : « C'est ici l'un des mérites originaux de *Madame Bovary*, je ne dis pas de Flaubert<sup>34</sup>. » De toute évidence, cette dernière mise au point ne vient pas témoigner d'une nouvelle posture épistémologique, qui annoncerait les rigoureuses approches analytiques d'un Jean-Pierre Richard<sup>35</sup>, d'un Jean Starobinski<sup>36</sup> ou encore d'un Claude Duchet<sup>37</sup>. Brunetière précise que ces mérites sont attribuables à *Madame Bovary* et non à Flaubert dans la mesure où le Flaubert dont il se souvient au moment où il écrit son article, soit en 1880, n'est déjà plus assimilable à l'auteur de *Madame Bovary* : « [C]'est ce que Flaubert n'a pas fait deux fois, c'est ce qu'il a fait dans *Madame Bovary*<sup>38</sup> [...]. » Cette mise au point révèle par ailleurs un emploi réfléchi et critique du nom d'auteur, préfigurant la césure qui bientôt le traversera, ménageant d'un côté la surface du biographique, de l'autre le strict foyer discursif qu'il deviendra avec la Nouvelle Critique. Relever les mérites de Flaubert, ce serait chez Brunetière reconnaître les qualités propres à l'ensemble de ses œuvres, alors que ce qui intéresse le critique, ce sont celles que possède *Madame Bovary*. En somme, pour Brunetière, *Madame Bovary*, ce n'est plus Flaubert. C'est dire que le critique est conscient d'un certain effet du nom d'auteur, et de la fonction qu'il exerce – Michel Foucault parlera d'une « fonction classificatoire<sup>39</sup> » – par rapport à l'ensemble des énoncés qu'on lui attribue.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 843.

<sup>35</sup> Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », dans *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 117-219.

<sup>36</sup> Jean Starobinski, « L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary* », *Le temps de la réflexion*, n° 1, 1980, p. 145-183.

<sup>37</sup> Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Europe*, septembre-novembre 1969, p. 11-43. Voir également « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.

<sup>38</sup> Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 844.

<sup>39</sup> Le nom d'auteur remplit en fait plusieurs fonctions selon Foucault, notamment une fonction classificatoire, c'est-à-dire qu'il permet de regrouper des textes, de leur attribuer, par sa seule présence, une cohérence d'ensemble : « Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas situé non plus dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Littoral*, n° 9, juin 1983, p. 12.)

En effectuant un bond d'une soixantaine d'années, on s'aperçoit que les études flaubertiennes de l'ère structuraliste et post-structuraliste sont toujours préoccupées par cette question du rapport de Flaubert à son œuvre. Chez Jean-Pierre Richard, qui se garde bien de rechercher dans l'œuvre de Flaubert la solution d'une continuité permettant de comprendre ce qui rattache esthétiquement *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*, le caractère hétéroclite de la production flaubertienne n'apparaît plus comme une difficulté ou encore une faiblesse – ainsi que le concevait Brunetière. D'ailleurs, cette attitude est sévèrement condamnée par lui :

Avec lui [Flaubert] aucune certitude que l'œuvre suivante ressemblera à l'œuvre précédente. À chaque roman nouveau la critique avoue son désarroi, et, une fois qu'elle tient Flaubert mort devant elle, on la voit s'indigner de ce désordre, d'une telle négligence dans l'arrangement de sa destinée, et surtout d'une telle indifférence pour les efforts qu'elle va avoir elle-même à fournir afin de transformer en courbe harmonieuse les sursauts d'une ligne incessamment brisée<sup>40</sup>.

Dans son célèbre article, Jean-Pierre Richard s'intéresse à l'« être flaubertien » à travers l'étude de certains motifs récurrents de ses romans et de sa correspondance – les motifs du désir, de l'eau (le « « complexe aquatique » de Flaubert<sup>41</sup> ») et du chatolement, la thématization de la littérature, etc. – et qui permet justement de comprendre la diversité de sa production. Flaubert, tel qu'il l'exprime dans ses lettres, s'est souvent décrit comme habité par cette incertitude profonde qu'il a appelée sa « netteté métaphysique<sup>42</sup> ». Mais à travers les efforts qu'il déploie pour parvenir à être « fixé sur soi », pour reprendre une expression qui lui est chère, persiste un effort « à rebours » qui entretient l'incertitude qu'il décrit. Paradoxalement, par son art, écrit Jean-Pierre Richard, Flaubert à la fois recherche l'équilibre et fuit la paralysie : « Contre l'exigence de perfection formelle une force têtue ne cesse de maintenir les droits de l'anarchie, de la mollesse, de la vérité la plus intérieure et la plus

---

<sup>40</sup> Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », *op. cit.*, p. 155. Le critique s'en prend ici ouvertement à Ferdinand Brunetière.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>42</sup> « [L]e fond de ma croyance c'est de n'en avoir aucune. Je ne crois pas même à moi. Je ne sais pas si je suis bête ou spirituel, bon ou mauvais, avare ou prodigue ; comme tout le monde, je flotte entre tout cela. Mon mérite est peut-être de m'en apercevoir, et mon défaut d'avoir la franchise de le dire. D'ailleurs est-on si sûr de soi ? Est-on sûr de ce qu'on pense, de ce qu'on sent ? » (Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 23 octobre 1846 », *Correspondance. Tome I*, p. 398.)

scandaleuse<sup>43</sup>. » Chez Jean-Pierre Richard, la figure de l'auteur n'est plus strictement envisagée à travers une dimension psychologique, ce qui tendait à confondre au XIX<sup>e</sup> siècle la critique littéraire et la biographie d'écrivain, mais s'ouvre, en compagnie du texte, au questionnement analytique, qui vient profondément marquer la vision d'ensemble projetée sur la production flaubertienne.

Parmi tous ces critiques que nous avons évoqués, on voit bien qu'un rapport chaque fois singulier s'établit entre Flaubert et son œuvre, rapport déterminé bien évidemment par la *question* posée au texte, mais également par l'ensemble des positionnements théoriques et des débats à l'intérieur desquels vient s'inscrire chacun des commentateurs.

Or, on aurait tort par ailleurs de prétendre que le problème de l'auteur et de l'œuvre ne concerne que le seul discours critique. En effet, l'articulation des rapports entre l'auteur et l'œuvre pose également problème dès lors qu'il s'agit d'aborder la vie d'un écrivain à proprement parler. Instrumentalisant tantôt le vécu pour comprendre le texte – et, inversement, cherchant dans l'œuvre une explication du vécu –, tantôt opérant « une ségrégation partielle de l'œuvre et de la pensée<sup>44</sup> », la biographie d'écrivain a à situer l'œuvre de l'auteur biographé dans sa vie qu'elle a pour tâche de restituer. Et derrière ce rapport complexe de la biographie à l'œuvre, il semble bien que ce soit toujours la singularité d'une pratique discursive qui soit en jeu.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, observe Daniel Madelénat, la biographie cherche à préserver sa spécificité, en adoptant « la stratégie la plus radicale [qui] consiste à séparer l'homme de l'environnement historique et de l'œuvre<sup>45</sup> ». Codifiée par certaines collections<sup>46</sup>, cette stratégie donne lieu à des formes diverses : séparation de la biographie en deux volets (l'auteur d'une part, l'œuvre de l'autre) ; constitution, au sein de la biographie, d'une section

---

<sup>43</sup> Jean-Pierre Richard, « La création de la forme chez Flaubert », *op. cit.*, p. 218.

<sup>44</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 24.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Voir par exemple les ouvrages publiés chez Boivin dans la collection « L'homme et l'œuvre ».



réservée à un commentaire sur l'œuvre ; élaboration d'un cadre biographique devant soutenir une analyse de l'œuvre, etc. Dans un contexte qui favorise une connaissance *totale* (et documentée !) de l'activité humaine et où – tel est le postulat des philosophies de l'histoire – « les hommes sont agis plus qu'ils n'agissent<sup>47</sup> », la biographie, à l'ère positiviste, a maille à partir avec le savoir scientifique<sup>48</sup>. Ou elle souscrit à l'impératif du document (et accorde une attention entière à l'œuvre), ce qui peut lui valoir une reconnaissance dans l'économie d'une science historique, ou elle opère des choix et discrimine ce qui se rattache à l'auteur à proprement parler (la genèse de l'œuvre, l'expérience de l'écriture, la publication, etc.), et par là se condamne à n'être reçue qu'en tant qu'essai plus ou moins sérieux. Selon Madelénat, « le genre répond trop à une sensibilité affamée de contact avec les individualités sœurs pour ne pas proliférer : il se théorise en “arts d'écrire une vie”<sup>49</sup> ». La technique du biographe, l'intuition, l'unité de caractère, la gestion du document, la sélection des faits, la temporalité, tous ces éléments font désormais partie du discours que la biographie tient sur elle-même, en bref, de sa *méthode*.

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la biographie intègre de plus en plus ouvertement les savoirs parallèles. De sa plus proche voisine, la critique littéraire, elle se rapproche non seulement par ses méthodes (psychanalyse et sémiologie notamment), mais également par son objet, voire ses modalités énonciatives. En effet, observe Madelénat, la biographie d'écrivain, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, « dit, discute et disserte, là où s'attendrait une convergence de moyens narratifs et stylistiques au service de la représentation d'une vie<sup>50</sup> ». La biographie se rapproche également de la critique par la nature de ses ambitions : « La concurrence de la critique littéraire accroît la place des œuvres de fiction comme *sources* et *finalité* d'une

---

<sup>47</sup> Madelénat, *op. cit.*, p. 58.

<sup>48</sup> Archétype de la biographie dix-neuviémiste en tant qu'il se fonde sur des emprunts divers (histoire, critique, essai, taxinomie littéraire), le portrait est abandonné par Sainte-Beuve qui, en 1850, ambitionne une analyse plus rigoureuse : « [J]'ai cru qu'il y avait moyen d'oser plus, sans manquer aux convenances, et de dire enfin nettement ce qui me semblait la vérité sur les ouvrages et sur les auteurs. » (Sainte-Beuve, « Préface » [décembre 1850], dans *Causeries du lundi*, vol. I, Paris, Garnier frères, s.d., p. 3.)

<sup>49</sup> Madelénat, *op. cit.*, p. 58.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 170.

biographie désormais ouverte sur l'activité créatrice et non cantonnée à un événementiel parallèle<sup>51</sup> [...]. »

Dans une entrevue accordée au journal *Le monde* peu après la publication des deux premiers tomes de *L'idiot de la famille*, Jean-Paul Sartre indique que ce qui l'intéresse au premier chef à travers la figure de Flaubert, c'est « le rapport de l'homme à l'œuvre<sup>52</sup> ». Selon Sartre, d'ailleurs, les sémioticiens ont tort de négliger l'individu, de ne privilégier que l'étude des configurations propres à tel ou tel texte. Une telle attitude rend impossible une véritable compréhension de l'œuvre de Flaubert. Seul Baudelaire, soutient-il, a pu percevoir le rapport qui unit la première version de *La tentation de saint Antoine* à *Madame Bovary*. Selon Sartre, pour

comprendre le rapport qu'il y a entre ces deux œuvres, il faut voir ce que Flaubert a pensé après l'échec du *Saint Antoine* [...], voir Flaubert réfléchir pendant son voyage en Orient avec Maxime Du Camp et le voir ensuite reprendre son sujet et lui donner pour centre une jeune fille du XVI<sup>e</sup> siècle, vivant dans sa famille et devenant sainte à travers une série d'événements<sup>53</sup> [...].

Aucune analyse de *Madame Bovary* ne tient, renchérit-il, « sans le recours à la personne, c'est-à-dire l'étude des documents qui nous la livrent<sup>54</sup> ». Ambitionnant une sorte de « critique totalisante » de Flaubert, Sartre est par ailleurs conduit vers l'analyse textuelle. À travers l'étude de *Madame Bovary*, le quatrième et dernier tome de *L'idiot de la famille* – qui ne paraîtra pas<sup>55</sup> – doit mettre en évidence l'oscillation entre un Flaubert qui s'est perdu dans une enfance malheureuse et un Flaubert appelé à la victoire par l'écriture. De manière ultime, Sartre souhaite par ce dernier tome parvenir à « montrer en quoi le livre en tant que victoire

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 69. Nous soulignons.

<sup>52</sup> Jean-Paul Sartre, « Sur *L'idiot de la famille* », dans *Situations X*, Paris, Gallimard, 1976, p. 108.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Les cahiers de travail qui devaient conduire à la publication d'un essai sur *Madame Bovary* ont par ailleurs été publiés en annexe au troisième tome, et annotés par Arlette Elkaïm-Sartre.

exige un autre auteur que le Flaubert malheureux qui s'est projeté dans son livre<sup>56</sup> ». Après avoir occupé la position de biographe dans les trois premiers volumes de son ouvrage, Sartre se fera critique littéraire et cela, pour les besoins d'une cause qui ressortit à un champ disciplinaire qui n'est pas celui de la littérature, mais bien plutôt de la philosophie<sup>57</sup>. Cette entrevue qu'il accorde au journal *Le monde* illustre encore l'importance que prend la question des rapports entre l'auteur et l'œuvre dans les études littéraires. Avec Sartre, critique et biographie entretiennent toujours un voisinage, qu'ont certes modifié les avancées en linguistique ainsi qu'en psychanalyse, voisinage qui ne peut se passer par ailleurs d'une justification.

Autre fait à rappeler, la progressive remise en cause du modèle positiviste, et la crise de la représentation qu'elle entraîne<sup>58</sup>, permet d'envisager autrement les rapports entre l'auteur et l'œuvre dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Comme ce fut le cas du côté de la critique littéraire, qui est passée d'une conception de l'auteur comme instance qui *produit* le texte à celle d'un sujet *produit* par lui, la biographie se voit pensée à l'intérieur de nouvelles formes de causalité. Ainsi Sartre entend-il, dans *Saint Genet comédien et martyr*, « prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même, de sa vie et du sens de l'univers jusque dans les caractères formels de son style et de sa composition<sup>59</sup> ». Cela ne signifie pas que les formes de causalité

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>57</sup> Rappelant qu'il a tenu à publier *L'idiot* dans la collection « Bibliothèque de philosophie », Sartre récuse toute prétention scientifique et insiste sur le fait qu'une approche scientifique « impliquerait une rigueur de *concepts*. Philosophe, j'essaie d'être rigoureux par des *notions* [...] » (*Ibid.*, p. 95).

<sup>58</sup> L'instauration d'un paradigme moderne dans le champ de l'esthétique s'accompagne, note Madelénat, de profonds bouleversements épistémologiques : « Bergson privilégie l'intuition, aux dépens d'une raison inapte à saisir la spécificité de la vie intérieure ; les progrès de la recherche problématisent l'"objectivité", la non-intervention de l'observateur : le concept scientifique se construit à partir des données empiriques et des structures mentales, d'après des règles précises, et n'est pas la "copie" d'une réalité dont la complexité transcende toute description. » (Madelénat, *op. cit.*, p. 63.) Ainsi se mettent en place de nouveaux modes d'appréhension de l'intériorité, de nouveaux objets d'investigation, sans oublier l'émergence de nouvelles formes d'écriture biographique (biographie imaginaire, fiction biographique, etc.).

<sup>59</sup> Jean-Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 645.



qui avaient prédominé jusque-là n'ont plus valeur de vérité. Encore chez Sartre, pour reprendre un exemple fameux, l'œuvre ne peut se comprendre sans l'étude des conditions socio-économiques, idéologiques, à l'intérieur desquelles elle a été conçue. Mais une nouvelle manière de penser le rapport entre l'homme et son œuvre accompagne cette recherche des déterminismes – que Sartre préfère appeler « prédestination ». Autre exemple, il ne s'agit pas chez Sartre de montrer de quelle manière la névrose de Flaubert a pu le conduire à la littérature, mais d'expliquer plutôt comment elle a pu être commandée par elle :

Dans les deux premiers tomes, j'ai l'air de montrer Flaubert inventant l'Art pour l'Art à partir de ses conflits personnels. En réalité il l'invente parce que l'histoire de l'esprit objectif amène un écrivain qui, en 1835-1840, se propose d'écrire, à prendre la position névrotique du post-romantisme, c'est-à-dire l'Art pour l'Art<sup>60</sup>.

Cela serait tout aussi vrai dans le cas des Goncourt ou chez Leconte de Lisle, toujours selon Sartre. Il faut dire que la figure de Flaubert se prête à merveille à ce type d'investigation. Avec Flaubert, qui se surnommait lui-même « l'homme-plume », une vie tout entière vouée à la littérature se fait œuvre<sup>61</sup>, et l'œuvre elle-même, soumise aux conditions de la vie (c'est l'épreuve du « gueuloir<sup>62</sup> »), ne laisse pas d'interagir avec le réel. L'arsenic n'a-t-il pas également rendu Flaubert malade<sup>63</sup> ?

---

<sup>60</sup> Jean-Paul Sartre, « Sur *L'idiot de la famille* », *op. cit.*, p. 101.

<sup>61</sup> Non pas selon une acception romantique – au sens où le poète romantique tend à devenir « un héros de fiction, dont la vie est aventureuse et héroïque, pleine d'émotions, d'aléas, de rebondissements » (José-Luis Diaz, « Le poète comme roman », dans Nathalie Lavielle et Jean-Benoît Puech (dir.), *L'auteur comme œuvre*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000, p. 55), mais dans le sens où Flaubert a consacré sa vie entière, dès que cela fut possible, à son œuvre. Ne l'imagine-t-on pas aisément admettre à l'un de ses confidents que *sa vie, c'est son œuvre* ?

<sup>62</sup> Dans sa préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet, Flaubert écrit que la prose doit « pouvoir être lue tout haut. Les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve : elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie » (« Préface », dans Louis Bouilhet, *Dernières chansons : poésies posthumes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 30).

<sup>63</sup> Plusieurs années après la publication de *Madame Bovary*, Flaubert confiera à Taine : « Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, — deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner » (« À Hippolyte Taine. 20 novembre 1866 », *Correspondance. Tome III*, p. 562).

Si les biographies de Flaubert qui s'écrivent au XX<sup>e</sup> siècle semblent, comme la critique, préoccupées par les liens qui rattachent la vie de Flaubert à son œuvre, celles qui s'écrivent au siècle précédent ne le sont pas moins. Les premiers biographes de Flaubert sont ses contemporains ; ils ont en mémoire non seulement les vues esthétiques de Flaubert – « il ne faut pas *s'écrire*<sup>64</sup> » –, mais aussi sa position épistémologique : « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu<sup>65</sup>. » En somme, le programme esthétique et critique que Flaubert décrit à ses correspondants et qu'il réalise dans ses œuvres nie la pertinence même du biographique. Comment dès lors se justifier d'entreprendre une telle biographie ? Plus encore, comment parler d'un auteur qui a vécu cloîtré, n'a suscité aucune intrigue ? Cette vie vaut-elle d'être racontée ? Malgré les obstacles nombreux qui semblent se dresser devant elle, la biographie flaubertienne n'en prolifère pas moins.

Le lien qui unit l'auteur à son œuvre n'est donc pas donné d'emblée. Tant chez les critiques que parmi les biographes, ce lien relève d'une élaboration, déterminée par tout un ensemble de facteurs, qui vont des débats de l'heure aux dernières avancées théoriques, en passant par la question spécifique posée soit à l'auteur, soit à l'œuvre. Par le choix de leur objet ainsi que par les enjeux épistémologiques qui les sous-tendent, la critique littéraire et la biographie d'écrivain, on le voit, cohabitent à proximité dans l'espace du littéraire. Cette thèse vise à mettre au jour la nature des rapports *effectifs* qui lient l'une à l'autre la critique littéraire et la biographie d'écrivain dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Une question dès lors se pose : pourquoi Flaubert ? Pourquoi pas Baudelaire, ou encore Maupassant ? Baudelaire ne connaît pas le même sort que Flaubert au sortir des tribunaux, ce qui explique que la réception de son recueil n'est en rien comparable à celle de *Madame Bovary* :

Alors que Flaubert sort du procès de *Madame Bovary* grandi par le scandale, élevé au rang des plus grands écrivains du temps, Baudelaire connaît, après le procès des *Fleurs du mal*, le sort d'un homme « public », certes, mais stigmatisé, exclu de la

---

<sup>64</sup> Gustave Flaubert, « À Mademoiselle Leroyer de Chantepie. 18 mars 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 691.

<sup>65</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 27 mars 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 62.

bonne société et des salons que fréquente Flaubert et mis au banc de l'univers littéraire par la grande presse et les revues. En 1861, la seconde édition des *Fleurs du mal* est ignorée par la presse, donc par le grand public, mais impose son auteur dans les milieux littéraires, où il conserve de nombreux ennemis<sup>66</sup>.

Flaubert, qui a frayé la voie à Maupassant, à Zola, etc., innove non seulement sur le plan des thèmes (une femme adultère qui, à force de désabusement, est conduite au suicide), mais aussi de l'écriture (stratégies narratives novatrices, telles que la narration omnisciente, le déplacement du foyer focal, etc.). Selon Christophe Pavie,

Flaubert apparaît comme l'un des premiers à faire évoluer la fiction vers une nouvelle forme de poésie, dont le langage s'adresse à un public plus restreint, plus cultivé, amateur, dans l'espace même du roman, d'une langue parfois hermétique. Il apporte une contribution capitale à l'évolution esthétique de la fiction romanesque<sup>67</sup>.

La parution de *Madame Bovary* est un véritable raz-de-marée tant parmi les critiques que parmi les écrivains, forçant chacun à prendre position. C'est à une réflexion sur l'avenir de l'art que ce livre engage, mais aussi sur l'avenir de la critique littéraire, car une révision en profondeur des critères esthétiques devient nécessaire. Avec *Madame Bovary*, écrit René Dumesnil, on ne peut plus penser la littérature comme avant : « On dit donc "l'année de *Madame Bovary*", comme on dit l'année de la Préface de *Cromwell*, pour marquer dans l'histoire du roman français une sorte de révolution, une date qui sépare deux époques<sup>68</sup> [...] »

Ce que Flaubert apporte à la littérature ne relève pas du strict domaine de l'esthétique. Flaubert innove également en tant que « personnage » d'écrivain. Il incarne en effet

---

<sup>66</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998 [1992], p. 113-114.

<sup>67</sup> Christophe Pavie, « Espaces de la fiction. Le roman au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome II : Modernités. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, p. 19.

<sup>68</sup> René Dumesnil, *La publication de Madame Bovary*, Paris, Éditions Edgar Malfère, 1928, p. 8.

« l'écrivain qui écrit, par opposition à l'écrivain qui publie<sup>69</sup> ». Toute la mythologie (mythe de l'écrivain pur, mythe du solitaire à Croisset, etc.) qui s'est constituée autour de cette figure n'est pas le fruit du hasard. Il faut reconnaître que Flaubert a profondément modifié la perception que l'on avait jusque-là de l'écrivain. Facilitée par une rente qui lui permet une totale autonomie à l'égard du marché du livre et des milieux mondains, l'indépendance de Flaubert et son acharnement au travail en font, avec Baudelaire, l'un des représentants les plus accomplis de l'« art pour l'art ». Flaubert lui-même a façonné volontairement cette nouvelle image de l'écrivain, l'image de l'« écrivain pur », en vouant un culte inédit à l'art et en condamnant l'assujettissement des écrivains aux pouvoirs en place :

[J]e travaille comme trente nègres, voilà. [...] Je suis effrayé, épouvanté, scandalisé par la couillonnade transcendante qui règne sur les humains. A-t-on *peur de se compromettre* !!! Cela est tout nouveau, à ce degré du moins. L'envie du succès, le besoin de réussir quand même, à *cause du profil*, a tellement démoralisé la littérature qu'on devient stupide de timidité. L'idée d'une chute ou d'un blâme les fait tous foirer de peur dans leurs culottes. — « Cela vous est bien commode à dire, vous, parce que vous avez des rentes » — réponse commode et qui relègue la moralité parmi les choses de luxe. Le temps n'est plus où les écrivains se faisaient *traîner* à la Bastille. On peut la rétablir maintenant, on ne trouvera personne à y mettre<sup>70</sup>.

Avec *Madame Bovary*, qui vient annoncer le roman moderne, naît le personnage de l'écrivain moderne, « professionnel à plein temps, voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art<sup>71</sup> ». On comprend aisément que cette vie ait pu fasciner les biographes. Comment expliquer qu'un jeune homme à l'avenir moins prometteur que celui de son frère – promis, lui, à une brillante carrière de médecin – ait pu devenir l'un des écrivains français les plus importants ? De quelle manière la névrose a-t-elle pu donner lieu à autant d'innovations géniales ? Comment lui est venue l'idée d'écrire *Madame Bovary* ? Quelle était sa relation avec les éditeurs ? Et sa relation

---

<sup>69</sup> Thierry Laget, « Préface », dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/classique », 2001, p. 8.

<sup>70</sup> Gustave Flaubert, « À Ernest Feydeau. 16 juin 1859 », *Correspondance. Tome III*, p. 663.

<sup>71</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, p. 131-132.



avec ses amis ? Qui est-il cet homme parfaitement invisible dans son œuvre ? Qu'a-t-il lu ? Quelle fut son enfance ? Ses dernières années ? Derrière toutes ces questions posées par les biographes se détache une interrogation ultime : qu'est-ce qui a fait Gustave Flaubert ? Et si c'était, en partie, les flaubertistes ?...

Les critiques et les biographes (et avec eux, les éditeurs, les libraires, les institutions d'enseignement, etc.) ont certes contribué à façonner l'image que nous avons aujourd'hui de Flaubert et de son œuvre. Comme le rappelle Bourdieu dans *Les règles de l'art*,

[i]l suffit de poser la question interdite pour s'apercevoir que l'artiste qui fait l'œuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le « découvrir » et à le consacrer en tant qu'artiste « connu » et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc.<sup>72</sup>

L'inverse – et c'est ce qui témoigne encore de l'importance et de la nouveauté de l'œuvre de Flaubert – est aussi vrai. En effet, Flaubert a apporté des changements considérables dans le domaine de la critique littéraire, en amenant celle-ci à repenser ses critères d'appréciation, à réfléchir sur sa manière de juger les œuvres, à modifier son attitude à l'endroit de la production artistique. Avec Flaubert, le champ littéraire ouvre à chaque créateur la possibilité d'« instaurer son propre *nomos* dans une œuvre apportant avec elle le principe (sans antécédent) de sa propre perception<sup>73</sup> ». Le « roman pur » tel que le conçoit Flaubert vient rendre désuets les critères à partir desquels on jugeait les œuvres jusque-là et appelle une lecture nouvelle.

Flaubert n'est pas le seul toutefois à forcer ces transformations. Baudelaire, avec sa conception de la critique d'art, y est aussi pour quelque chose :

Il dépossède le critique d'art du rôle de juge qui lui confère, entre autres choses, la distinction académique entre la phase de conception de l'œuvre, supérieure en dignité, et la phase d'exécution, subordonnée, en tant que lieu de la technique et du savoir faire, et lui demande de se soumettre en quelque sorte à l'œuvre, mais avec

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 280. Voir à ce propos N. Heinrich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.

<sup>73</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 118.

une intention tout à fait nouvelle de disponibilité créatrice, attachée à porter au jour l'intention profonde du peintre<sup>74</sup>.

Si, avec Bourdieu, on admet que les instances dites « de consécration » sont en partie à l'origine de l'intérêt que continue de susciter l'œuvre de Flaubert, il faut également reconnaître que certaines d'entre elles puisent une part de leur légitimité à même cette figure légendaire. Dans bon nombre de commentaires que nous avons pu recenser, on remarque que le discours procède souvent selon cette logique circulaire. Il s'agit en premier lieu d'introduire Flaubert comme un maître ou un précurseur, de dénoncer les lectures erronées ou les condamnations dont son œuvre a fait l'objet, de rectifier en rappelant ses grands mérites – et par là de se faire « bon lecteur », et donc « bon analyste ». Réhabiliter Flaubert, c'est conférer une légitimité à son propre discours. Du côté des critiques qui s'adonnent à la création, cette circularité diffère quelque peu. Chez Baudelaire et chez Maupassant, le commentaire rectifie l'interprétation des experts au nom d'une filiation qui vient à la fois crédibiliser le propos (du genre : « je suis écrivain donc je sais de quoi je parle ») et le lieu d'où il est formulé (du genre : « mon œuvre est légitime puisqu'elle s'inscrit en droite ligne avec celle de Flaubert »). En somme, parler de Flaubert, c'est se situer en haut lieu, en lieu sûr, mais aussi en un lieu exigu, disputé, où chaque prise de parole comporte son lot de risques – notamment celui d'être carrément éjecté par la concurrence. Ce lieu, par ailleurs, ne s'est pas dévoilé de lui-même. Il a fallu que quelqu'un le découvre, le fasse connaître, et que d'autres en entretiennent le prestige. C'est l'élucidation de ces processus – de consécration, de canonisation, d'autolégitimation, etc. – que doit viser en partie l'analyse des études flaubertiennes.

Du procès qui a suivi la parution de *Madame Bovary* à son décès, Flaubert a suscité un intérêt constant. Sa vie et son œuvre ont appelé des travaux si nombreux et variés qu'une analyse de ceux-ci devrait permettre de comprendre comment se sont constituées et de quelle manière ont évolué la critique littéraire et la biographie d'écrivain dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En restreignant l'analyse à la biographie flaubertienne ainsi qu'au discours critique qu'a suscité *Madame Bovary* – le roman le plus commenté de Flaubert –, on sera mieux en mesure de cerner et d'approfondir le questionnement qu'appellent ces deux objets

---

<sup>74</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 117-118.

que sont la critique et la biographie. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est l'appui que la biographie et la critique ont pu prendre l'une sur l'autre qui constitue l'objet de cette thèse. Cet appui, nous le chercherons à partir du rapport à l'auteur (pour la critique) et à l'œuvre (pour la biographie), notamment à travers le dispositif énonciatif propre à ces deux types de discours métalittéraires et du côté des enjeux idéologiques qui les sous-tendent.

Cette étude procèdera en six étapes, qui correspondent à chacun des chapitres :

- 1) **Expliquer de quelle manière la figure de l'auteur en est venue à prendre autant d'importance aux yeux des critiques, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ;**
- 2) **Mettre en lumière la pratique de la biographie d'écrivain à la même époque, et plus particulièrement son rapport à la critique littéraire :** il s'agira ici de voir de quelle manière la biographie découpe son objet, de montrer les choix qu'elle opère, les stratégies de légitimation qu'elle déploie (pour légitimer tantôt son discours, tantôt son objet) et qui la distinguent de la critique à proprement parler ;
- 3) **Mettre ces deux objets (la critique littéraire et la biographie d'écrivain) en lien avec le contexte littéraire des années 1850 ;**
- 4) **Dégager les paramètres d'analyse à l'œuvre dans la première réception de *Madame Bovary* :** nous allons chercher à voir de quelle manière, dans le discours critique consacré à *Madame Bovary*, l'enquête biographique prend place aux côtés des autres méthodes d'analyse ;
- 5) **Dégager les paramètres d'analyse à l'œuvre dans la deuxième phase de la réception de *Madame Bovary* :** il s'agira de voir si les tendances observées dans la première réception se maintiennent et dans quelle(s) direction(s) évolue la réception de *Madame Bovary* ;
- 6) **Identifier les particularités des premières biographies flaubertiennes et vérifier dans quelle mesure elles sont déterminées par le discours critique et**

**artistique** : c'est la *spécificité critique* de la biographie d'écrivain dont il sera surtout question ici. De quelle manière la biographie intègre-t-elle l'œuvre du biographé ? L'œuvre s'insère-t-elle en tant qu'épisode dans la vie du biographé ou se trouve-t-elle instrumentalisée par la biographie ? Cette intégration a-t-elle des incidences marquées sur le plan du dispositif énonciatif (narration entrecoupée de commentaires, de digressions, de citations de l'œuvre, etc.) ? Le commentaire sur l'œuvre est-il, dans la biographie, accompagné d'un discours de légitimation ? En somme, y a-t-il une *fonction critique* particulière à la biographie d'écrivain ?

Il faudra parvenir à exposer en termes concrets la façon dont ces deux espaces discursifs se rencontrent à travers un des moments les plus marquants de l'histoire des études littéraires. La critique positiviste, bien qu'elle prenne appui sur la biographie pour *expliquer* l'œuvre, déploie-t-elle des stratégies discursives particulières qui viendraient marquer une distance par rapport à elle ? Y a-t-il des similitudes entre les enjeux idéologiques propres à la critique et à la biographie ? *Ultimement, c'est la façon dont la critique littéraire savante et la biographie d'écrivain se partagent l'espace du savoir littéraire qui est visée par cette thèse.*

Des critiques positivistes à leurs successeurs – qui tenteront de « dépsychologiser » l'auteur (en s'intéressant, par exemple, au « moi flaubertien ») –, l'auteur et l'œuvre occupent au sein du discours métalittéraire une place dont les contours restent à définir. Cette place, nous nous proposons de la repérer non seulement dans l'évolution du débat épistémologique propre à la critique littéraire et à la biographie d'écrivain, mais dans la forme même de la critique et de la biographie flaubertiennes. En retraçant le parcours de l'auteur et celui de l'œuvre à l'intérieur de la critique et de la biographie, *en mettant de l'avant les configurations discursives dans lesquelles ces deux instances viennent s'inscrire et qu'elles viennent organiser en quelque sorte*, il paraît possible de saisir l'évolution générale de ces pratiques, leur apport réciproque, et de mieux mesurer la position qu'elles occupent aux côtés des sciences humaines et dans le champ général du savoir.

Nous avons choisi pour mener cette analyse de privilégier le territoire français, là où la problématique de l'auteur et de l'œuvre connaît une longue histoire et où, contrairement à l'Angleterre ou à l'Allemagne, la biographie d'écrivain a longtemps été considérée comme



un genre « suspect ». La période sur laquelle cette enquête s'étend va des années 1850 – date autour de laquelle Sainte-Beuve renonce au « portrait » pour développer une méthode plus rigoureuse – à la fin du siècle.

Ce que nous avons surtout en vue, ce n'est ni une synthèse de la critique littéraire, ni une histoire de la biographie d'écrivain. Trop d'études l'ont déjà fait et fort bien. C'est plutôt, à partir de l'une des figures les plus commentées par les critiques et les biographes, l'élucidation de leurs rapports, à travers le grand bouleversement survenu dans le second XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir l'autonomisation du champ littéraire, tel que décrite par Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art*.

C'est ici que l'appellation de critique savante demande à être précisée. Par ce terme, nous entendons le discours sur la littérature tel qu'il s'est développé dans le second tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, dans la foulée du scientisme. Parmi les pratiques discursives qui, jusque-là, s'étaient données la littérature pour objet (critique journalistique, critique d'écrivain, etc.), il en est une qui, à partir des années 1850, avec notamment les travaux de Sainte-Beuve, de Taine et de Renan, s'est progressivement détachée, soucieuse de sa méthode et entretenant l'ambition de se constituer en tant que discipline. Plusieurs conditions devaient être réunies afin que naisse cette critique. Dans un premier temps, il fallait que s'affirme le concept de « littérature » – et donc qu'éclate la notion de « belles-lettres » qui renvoyait auparavant à tous ces « genres considérés [...] comme appartenant à la même activité : production de textes non directement utilitaires<sup>75</sup> » (l'histoire, la philosophie, l'éloquence, l'art dramatique, la poésie, le roman, etc.). Il fallait également attendre la naissance de l'*auteur*, tel que nous l'entendons aujourd'hui, « c'est-à-dire d'un écrivain qui ne soit plus polygraphe et pensionné, mais spécialisé et pourvu d'un public, donc assuré d'un statut social minimal<sup>76</sup> ». Il fallait

---

<sup>75</sup> Gérard Delfau et Anne Roche, *op. cit.*, p. 22. Les auteurs renvoient ici à Robert Escarpit, qui situe le surgissement du mot « littérature » en Europe occidentale entre 1770 et 1800. Plusieurs conséquences découlent de l'affirmation de cette notion : « Phénomène de grande conséquence sur le champ sémantique que cette redistribution de catégories anciennes du savoir ; en effet, il place en état de sécession l'histoire et la philosophie qui ne tarderont pas à affirmer leur autonomie par rapport au domaine littéraire ; d'autre part, il ébauche une opposition nouvelle entre les activités intellectuelles de type réflexif et les activités intellectuelles de type créatif. Cette dernière distinction était évidemment un préalable épistémologique à la naissance de la critique » (p. 22).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 23.

enfin qu'apparaisse un public, dépassant le cadre de la Cour et de la haute bourgeoisie. Comme le rappellent Gérard Delfau et Anne Roche, « [t]outes ces conditions préalables sont à peu près en place entre 1830 et 1850, c'est-à-dire au moment où commence la carrière de Sainte-Beuve, devenu dans l'histoire littéraire le symbole même des critiques de profession<sup>77</sup> ». Il faudrait ajouter à ces conditions préalables d'autres événements qui ne manquent pas d'affecter cette discipline nouvellement instituée : le développement d'une conscience historique (favorisé par la Révolution française), celui de la presse (qui contribue à la définition d'une image sociale de la littérature et qui fournit un support important à la critique), les révolutions esthétiques telles que le romantisme et l'art pour l'art (qui instaurent de nouveaux systèmes de goût), le renouveau des universités (et l'édification de l'enseignement universitaire de la littérature), la naissance de la sociologie et celle de la science historique (et le développement de leurs méthodes respectives), les développements de la biologie (qui rend plus familière l'idée de classification) et le nouvel élargissement de l'herméneutique. Voilà autant d'innovations dont l'autonomisation de la critique littéraire est largement tributaire. Selon Jean-Thomas Nordmann, d'ailleurs, « si l'on veut parler de la critique comme d'une fonction autonome, c'est bien au XIX<sup>e</sup> siècle qu'on localisera son épanouissement<sup>78</sup> ».

La critique littéraire savante telle que nous la concevons est donc envisagée comme un phénomène. Il s'agit d'une notion, et non d'un concept, entité abstraite qu'il s'agirait de fabriquer « de l'extérieur » et de détailler par la suite. La critique littéraire savante, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui dans les universités et les revues spécialisées, prend forme au XIX<sup>e</sup> siècle. Marquée par un souci épistémologique – c'est véritablement au XIX<sup>e</sup> siècle

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 24. Précisons que les auteurs n'emploient pas le terme de « critique littéraire savante », mais celui de « critique littéraire », tout simplement – bien que l'objet désigné soit le même : une *discipline* nouvellement instituée vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>78</sup> Jean-Thomas Nordmann, *op. cit.*, p. 8. Patrick Marot abonde dans ce sens, soutenant que « la critique littéraire constituée en genre et se développant de manière autonome est une invention du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout comme l'Histoire, et même si les écrivains la pratiquèrent plus que jamais, elle devint discipline de spécialiste, avec des méthodes et des exigences qui iront s'alourdissant dans les dernières décennies – en particulier du fait d'une prise en compte toujours croissante de la dimension historique de la littérature » (Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 23-24).

qu'elle se met à tenir un discours sur elle-même –, la critique savante ne procède pas, toutefois, du seul milieu universitaire. Bon nombre d'écrivains en marge de ce milieu ont donné dans la critique savante, par la rigueur de l'analyse et l'étendue de leur savoir. Leurs études et leurs positionnements épistémologiques n'en ont pas moins bouleversé le domaine des études littéraires. En témoignent les travaux de Valéry, de Proust et de Sartre, incontournables encore aujourd'hui. Par le terme de critique savante, il faut donc entendre, de manière élargie, les discours sur la littérature qui privilégient une perspective analytique et qui, de quelque manière que ce soit (citation, méthodologie, stratégie de légitimation, etc.), viennent ou prétendent s'inscrire dans l'économie d'un savoir sur la littérature.

L'étude des rapports entre critique savante et biographie d'écrivain appelle un cadre méthodologique relativement souple – qui pourra s'ajuster à ces deux objets qui, dans la réalité, sont susceptibles de variations infinies (aucune règle n'en prescrit la forme) – mais suffisamment rigoureux, qui saura maintenir l'un face à l'autre deux objets destinés à s'éclairer mutuellement. La méthode archéologique employée par Michel Foucault dans *Les mots et les choses* (1966), puis exposée dans *L'archéologie du savoir* (1969), constitue à ce titre notre principal cadre de réflexion. Ce que Foucault vise avec cette méthode, c'est la mise au jour du socle épistémologique sur lequel se sont constitués trois savoirs en particulier : la science du langage, la science de la vie puis la science des richesses. Autrement dit, ce qu'il veut porter au grand jour, c'est

l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt de leur conditions de possibilité<sup>79</sup>.

Ce qui est visé par cette archéologie, c'est, en somme, l'espace général des savoirs et les modes suivant lesquels ils se sont constitués dans la culture occidentale.

Ce que nous cherchons à examiner, c'est une des positivités qui sont venues y prendre place à partir du XIX<sup>e</sup> siècle : le savoir sur la littérature. Si *Les mots et les choses* indiquent

---

<sup>79</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.

de quelle manière a pu naître au XIX<sup>e</sup> siècle, dans une région qui avoisine la sociologie et la psychologie, une discipline consacrée à l'analyse des littératures – celle-ci n'est possible qu'à partir du moment où l'homme apparaît en tant qu'objet de savoir –, la question de son mode particulier de formation et de fonctionnement reste entière, comme c'est le cas pour l'ensemble des sciences humaines d'ailleurs. Selon Foucault, en effet, il reste à résoudre le problème formel de la « positivité qui est propre aux sciences humaines (les concepts autour desquels elles s'organisent, le type de rationalité auxquelles elles se réfèrent et par lequel elles cherchent à se constituer comme savoir<sup>80</sup>) ».

Ce que la méthode archéologique nous permettra de dégager, c'est la manière dont s'est établi, dans un champ discursif relativement hétérogène (l'ensemble des discours sur la littérature), un discours de spécialiste. Ce qu'il s'agira d'identifier, ce sont les enjeux et les modalités propres à sa constitution, à son fonctionnement, mais aussi à son évolution (ses « seuils » épistémologiques) et à son éventuelle transformation. Bien sûr, la critique littéraire n'a pas évolué en vase clos, à l'abri des autres savoirs ; elle en a subi l'influence. Ce qui fait qu'un Renan ou encore un Taine ont pu systématiser comme ils l'ont fait leur approche du phénomène littéraire relève, pour parler en termes foucaultiens, d'une configuration beaucoup plus générale qui a à voir avec le mode d'être des choses (par exemple l'auteur et l'œuvre) qui viennent prendre place dans l'espace du savoir. C'est d'abord ce mode d'être qu'il nous faudra saisir, afin de situer les formations discursives qui en sont issues. L'avènement du positivisme, le développement des sciences naturelles et de l'historiographie, la doctrine de l'art pour l'art, etc., ont joué un rôle important dans le processus d'autonomisation de la critique savante. C'est tout cela qu'il faudra avoir en vue afin de comprendre de quelle manière la critique a pu être amenée à se renouveler dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

La notion d'*épistémè* est donc au cœur du problème, tout comme celle de « formation discursive », définie par Foucault de la façon suivante :

Dans le cas où on pourrait décrire, entre un certain nombre d'énoncés, un [...] système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 367.



corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations), on dira, par convention, qu'on a affaire à une formation discursive<sup>81</sup> [...].

Pour conduire une étude de cette envergure, il n'est pas souhaitable d'isoler en partant la critique savante de la critique littéraire en général (la critique journalistique notamment), ni de chercher à ne retenir que les ouvrages qui investissent directement le genre biographique. Pour être fidèle à l'archéologie telle que la conçoit Foucault, ne faudrait-il pas d'ailleurs retenir et analyser l'ensemble des discours qui ont porté sur la littérature ? Tâche titanesque que celle-là, qui ne saurait être réalisée dans le cadre d'une seule vie. Voilà qui nous amène à penser que les études flaubertiennes – suffisamment vastes pour soulever les questions qui nous préoccupent mais relativement faciles à circonscrire – constituent l'objet idéal. En concentrant notre attention sur l'ensemble des commentaires qu'a suscités *Madame Bovary* lors de sa publication ainsi que sur un ensemble relativement hétérogène de textes où se déploie la biographie de Flaubert, nous parviendrons à saisir la spécificité des enjeux qui se sont lentement imposés à la critique littéraire savante et à la biographie d'écrivain, à en définir les particularités. La méthode archéologique oblige à « s'affranchir de tout un jeu de notions qui diversifient, chacune à leur manière, le thème de la continuité [...] [à] *mettre hors circuit les continuités irréfléchies par lesquelles on organise, par avance, le discours qu'on entend analyser*<sup>82</sup> ». Penser l'évolution du savoir en termes de discontinuité se révèle, si l'on en croit Foucault, le moyen le plus efficace pour comprendre comment furent possibles, dans l'histoire, des tournants assez brusques pour qu'un savoir apparaisse méconnaissable à des générations futures, pour que des objets, des modalités énonciatives, des concepts et des thèmes deviennent soudainement impensables, voire inutilisables. En suspendant ces formes de continuité que sont par exemple l'œuvre, la tradition, l'influence, la mentalité ou les grands types de discours dont nous avons une longue habitude, on se trouve à libérer un domaine immense, « constitué par l'ensemble de tous les énoncés effectifs (qu'ils aient été parlés ou écrits), dans leur dispersion d'événements et dans l'instance qui est propre à

---

<sup>81</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 53.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 31-36. Nous soulignons.

chacun<sup>83</sup> ». Ce n'est qu'une fois ce vaste domaine d'énoncés libéré qu'on pourra identifier une formation discursive, en dégager les règles de constitution et de fonctionnement.

Cette thèse, rappelons-le, ne vise pas une archéologie de la critique littéraire, ni une archéologie de la biographie d'écrivain, mais une analyse des échanges qui ont pu survenir entre la critique savante et la biographie d'écrivain à travers leur rapport respectif au savoir littéraire. Il s'agira d'abord de porter attention aux objets pris en charge par la critique flaubertienne de divers horizons, aux types d'énonciation qui s'y retrouvent, aux concepts auxquels elle recourt et aux choix thématiques qu'elle opère, en y situant cette chose qui la traverse de toutes parts : l'auteur – forme de continuité dont il s'agira ici de repérer les contours<sup>84</sup>. C'est sur la base des particularités que nous aurons identifiées pour la première réception de *Madame Bovary* que nous poursuivrons l'analyse de la période ultérieure.

Les travaux en analyse du discours réalisés par Dominique Maingueneau, et plus particulièrement ceux qu'il a consacrés à l'analyse des « discours constitutants », seront également mis à contribution. S'il n'a pas réfléchi sur la critique littéraire ni sur la biographie à proprement parler, Maingueneau a néanmoins développé une réflexion qui gagne à être conduite sur ces terrains. Les discours constitutants sont ces discours qui « au sein de la production énonciative d'une société [...] prétendent à un rôle que, pour faire vite, on peut dire fondateur<sup>85</sup> [...] ». Le discours philosophique, le discours religieux, le discours

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>84</sup> Ce que nous recherchons en partie dans la critique n'est pas très éloigné de ce que Foucault appelle la « fonction-auteur ». L'auteur, rappelle-t-il dans sa célèbre conférence, ne revêt pas la même définition, ni la même fonction d'une époque à l'autre : « [C]e qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types de discours. » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 801.)

<sup>85</sup> Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constitutants », *Langages*, n° 117, mars 1995, p. 112. Dans *Le discours littéraire*, Maingueneau donne cette autre définition du discours constituant : « L'expression de "discours constituant" désigne fondamentalement ces discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même. » (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 47.)

scientifique et le discours littéraire sont, selon Maingueneau, des discours constitutants. Ces discours partagent certaines propriétés et contraintes quant à leur condition d'émergence, de fonctionnement et de circulation. Entre autres choses, ils entretiennent la prétention de fonder et de n'être pas fondés. Autrement dit, ils dénie l'action que peuvent avoir sur eux les autres discours, tout en prétendant soumettre ceux-ci à une série de principes : « Le journaliste aux prises avec un "débat de société" en appellera à l'autorité du savant, du théologien ou du philosophe, mais non l'inverse<sup>86</sup>. » Pour ne s'autoriser que d'eux-mêmes, les discours constitutants se posent comme liés à une « Source légitimante<sup>87</sup> », cette source pouvant être la Tradition, la Modernité, etc. Ils sont donc à la fois auto- et hétéroconstituants, c'est-à-dire qu'ils se constituent d'eux-mêmes tout en jouant un rôle constituant à l'égard d'autres discours. Les discours constitutants, précise encore Maingueneau, sont l'espace d'un conflit permanent entre diverses identités énonciatives, ce qui les amène à constamment légitimer leur parole, en définissant leur place dans l'interdiscours<sup>88</sup> : « [L]e discours scientifique ne peut se poser sans conjurer à chaque instant la menace du religieux, lequel ne cesse de négocier son statut par rapport au discours scientifique<sup>89</sup>. » C'est dire que le discours constituant se maintient nécessairement à l'intérieur d'un système de relations interdiscursives.

La notion de discours constituant ne s'applique pas par ailleurs, dans le système de Maingueneau, à la critique littéraire, ni à la biographie d'écrivain. Dans l'espace du littéraire, seule la littérature (les œuvres de création) peut être un discours constituant. C'est justement parce qu'elle libère et rend possible le discours critique et la biographie d'écrivain que la

---

<sup>86</sup> Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constitutants », *op. cit.*, p. 113.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Par ce terme, Maingueneau entend (dans une acception générale) « l'ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite » (Dominique Maingueneau, « Interdiscours », dans Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 324).

<sup>89</sup> Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constitutants », *op. cit.*, p. 114.

littérature peut devenir un discours constituant, prenant place dans l'interdiscours<sup>90</sup>. À envisager la critique et la biographie du point de vue de leur positivité – c'est-à-dire à les situer dans l'économie générale du savoir –, il y a fort à parier que le modèle élaboré par Maingueneau pourrait mettre en lumière plusieurs éléments importants et déboucher sur des pistes inexplorées jusque-là. À l'instar du discours philosophique, du discours scientifique, du discours religieux ou encore juridique, la critique savante, pour ne s'autoriser que d'elle-même, ne se pose-t-elle pas comme liée à une « Source légitimante » ? La tradition, Dieu, le Beau, l'Idéal (dans le cas de la critique normative) ; la Nouveauté, la Modernité (dans le cas de la critique dite moderne), voilà autant de notions par lesquelles les experts de l'époque légitiment leur discours. Ne procède-t-on pas de même aujourd'hui ? L'objectivation du littéraire, l'usage de la théorie, le quadrillage méthodologique, l'emploi de la citation, la présence d'un appareil de notes, l'effacement du critique, la neutralité, tout cela fait désormais partie d'une pratique qui se distingue de mieux en mieux des autres discours (la critique journalistique, la critique d'écrivain, etc.) qui ont, pourtant, le même objet. N'est-ce pas la présence de ces éléments qui légitime actuellement la parole des experts ?

Afin de mieux dégager les stratégies par lesquelles critiques et biographes fondent leur légitimité, nous conjuguerons les travaux de Maingueneau à ceux qui ont été réalisés en sociologie sur l'expertise, objet qui intéresse l'analyse du discours en ceci que le discours expert, à l'instar du discours professionnel, se fonde sur une rhétorique aux mécanismes similaires. Ce sont principalement les travaux de Catherine Paradeise<sup>91</sup>, de Philippe Urfalino et de Catherine Vilkas<sup>92</sup> que nous mettrons à contribution.

---

<sup>90</sup> Le discours littéraire s'inscrit en fait dans l'interdiscours de deux façons : en investissant d'autres discours (ou d'autres genres) et en nourrissant et en rendant possibles d'autres discours.

<sup>91</sup> Catherine Paradeise, « Rhétorique professionnelle et expertise », *Sociologie du travail*, vol. 27, n° 1, 1985, p. 17-31.

<sup>92</sup> Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1995.



Depuis le début des années 1980, les études portant sur la critique littéraire et sur la biographie d'écrivain se sont multipliées, ce qui témoigne de la richesse de ces pratiques. Les études consacrées spécifiquement à la critique littéraire se regroupent sous cinq axes principaux :

- 1- **les études consacrées à l'histoire générale de la critique** : Pierre Brunel, *La critique littéraire*, 2001 ; Vincent Engel, *Histoire de la critique littéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1998 ; Fabrice Thumerel, *La critique littéraire*, 1998 ; Gérard Gengembre, *Les grands courants de la critique littéraire*, 1996 ; Michel Jarrety, *La critique littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle*, 1998 ; etc. ;
- 2- **les études consacrées à un type, à un courant ou à une période spécifique de la critique** : José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, 2011 ; Pierre Arnaud, *Regards sur la critique littéraire moderne*, 1996 ; Laurence Avinen, *La critique littéraire en France durant l'entre-deux-guerres*, 1995 ; Robert Dion, *Le structuralisme littéraire en France*, 1993 ; Roger Fowler, *Linguistic Criticism*, 1996 ; Josué Harari, *Textual Strategies : Perspectives in Post-structuralist Criticism*, 1981 ; etc. ;
- 3- **les études portant sur un cas de figure, sur un critique en particulier** : Philippe Berthier, *Barbey d'Aurevilly cent ans après. 1889-1989*, 1990 ; Michel Brix, *Sainte-Beuve, ou La liberté critique*, 2002 ; Laurance Campa, *Apollinaire, critique littéraire*, 2002 ; Houda Chraïbi, *Lanson et la recherche de sens*, 1993 ; etc. ;
- 4- **les études consacrés à la présentation des méthodes critiques** : Bernard Derval, *La critique littéraire et l'ordinateur*, 1985 ; Paul H. Fry, *The Reach of Criticism : Method and Perception in Literary Theory*, 1983 ; Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire*, 2003 ; Elisabeth Ravoux-Rallo, *Méthodes de critique littéraire*, 1993 ; etc. ;

- 5- **les travaux sur la critique littéraire en tant que phénomène (la critique dans sa dimension ontologique, phénoménologique, etc.)** : Peter Uwe Hohendahl, *The Institution of Criticism*, 1982 ; Peter D. Juhl, *Interpretation : an Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, 1980 ; Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, 1983 ; Tobin Siebers, *The Ethics of Criticism*, 1988 ; Koenraad Geldof, *La voix et l'événement : pour une analytique du discours métalittéraire*, 1993 ; etc.

Les travaux consacrés à la biographie d'écrivain se regroupent également sous cinq rubriques :

- 1- **les panoramas de la biographie** : Daniel Madelénat, *La biographie*, 1984 ; Frédéric Regard, *La biographie littéraire en Angleterre. XVII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, 1999 ; etc. ;
- 2- **les problèmes spécifiques à la biographie – problèmes d'ordre épistémologique, méthodologique, théorique (transposition, hybridation, etc.), etc.** : Ann Jefferson, *Le défi biographique : la littérature en question*, 2007 ; Martine Boyer-Weinmann, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats. Cartographie exploratoire d'un geste critique », *Poétique*, 2004 ; Graham Bradshaw, « Current Literature 1989 : Biography, Literary Theory and Criticism », *English Studies*, 1991 ; Robert Dion et Frances Fortier, « Pécuniaire biographique et enchevêtrement générique : *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* », *Protée*, 2003 ; Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, 2001 ; Thierry Durand, « L'écriture ou la vie », *Études françaises*, 1997-1998 ; etc. ;
- 3- **les rapports de la biographie aux autres genres ou formes littéraires : les rapports entre biographie et fiction ou entre biographie et roman** : Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, 2010 ; Dorrit Cohn, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *Littérature*, 1997 ; Daniel Madelénat, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *Revue des sciences humaines*, 1991 ; Ina Schabert,

« Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, 1982 ; Yves Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Revue des sciences humaines*, 2001 ; biographie et théâtre : Lynda Burgoyne, « Notes sur la biographie dramatisée », *Jeu*, 1991 ; biographie et anecdote : Marie-Pascale Huglo, *Métamorphose de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*, 1997 ; biographie et autobiographie : Michel Maillard, *L'autobiographie et la biographie*, 2001 ; etc. ;

- 4- **les formes particulières du biographique** : Simone Clapier-Valladon et Jean Poirier, « Psychobiographie. Ethnobiographie », *Revue des sciences humaines*, 1983 ; David Ellis, *Literary Lives, Biography and the Search for Understanding*, 2000 ; Katherine Frank, « Writing Lives : Theory and Practice in Literary Biography », *Genre XIII*, 1980 ; Daniel Madelénat, « Formes brèves de la biographie. Essai de généalogie et de classement », dans *Romanica Wratislaviensia*, 1991 ; Daniel Madelénat, « La biographie littéraire aujourd'hui », dans *Biografías literarias*, 1998 ; Dossier « Les avatars du biographique », *Voix et images*, 2005 (sous la direction de Robert Dion) ; etc.
- 5- **Études de cas** : Françoise Asso, « Lecture, rêve et mémoire », *Images et signes. Lectures de Gérard Macé*, 2001 ; Anna Battigelli, « Virginia Woolf's Wild Goose Chase : Orlando as a Biographical Criticism », *Biography and source studies*, 1998 ; Douglas Collins, *Sartre as a Biographer*, 1980 ; Maurice Delacroix, « Marguerite Yourcenar : une biographe devant ses biographes », *CAIEF*, 2000 ; Robert Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf ou la fiction multipliée », *Littérature*, 2002 ; Robert Dion et Frances Fortier, « Baudelaire narré : Sartre et Bernard-Henri Lévy », *Otrante*, 2004 ; etc.

S'il existe un nombre considérable de travaux portant tantôt sur la critique littéraire tantôt sur la biographie d'écrivain, l'étude approfondie de leurs rapports – pourtant très étroits – reste à faire. En France, seul Daniel Madelénat, dont les travaux portent principalement sur les enjeux épistémologiques et génériques propres à la biographie, a remarqué l'important dialogue qui s'établit entre les deux, sans toutefois y accorder une

attention particulière. Les études qui ont abordé cette question se limitent principalement au monde anglo-saxon et n'interrogent, le plus souvent, que la part et la pertinence du biographique au sein de la critique littéraire, lorsqu'elles ne se contentent pas de retracer les grandes lignes du débat autour de l'antibiographisme de la Nouvelle Critique. Or, l'analyse des rapports entre biographie et critique doit révéler plus que l'étendue d'un débat. Elle doit mettre au jour les enjeux qui fondent leur voisinage et la manière dont celui-ci se fait au sein même du discours. C'est précisément cette lacune que nous souhaitons combler.

## PARTIE I

### LES INTERACTIONS DE LA CRITIQUE ET DE LA BIOGRAPHIE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE



## CHAPITRE 1

### LA CRITIQUE LITTÉRAIRE SAVANTE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE : UNE « SCIENCE DE L'AUTEUR »

Je n'ai plus qu'un plaisir, j'analyse,  
j'herborise, je suis un naturaliste des esprits.

Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* (1862)

Des personnalités ayant marqué l'histoire de la critique littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle, le nom de Sainte-Beuve demeure sans contredit l'un des plus notoires. Autour de cette figure célèbre court néanmoins une rumeur malveillante qui a tôt fait d'en couvrir les mérites et dont le *Contre Sainte-Beuve* marque comme le paroxysme. Ainsi, de l'illustre chroniqueur que fut Sainte-Beuve a-t-on retenu, pendant de longues années<sup>1</sup>, l'image d'un critique « sans critères, sans fermeté et sans dignité<sup>2</sup> », d'un causeur plus intéressé par l'anecdote et les « détails délicats<sup>3</sup> » que par l'analyse véritable des œuvres, d'un journaliste aveugle aux écrivains de son siècle, enfin, d'un auteur raté doté du seul « génie de la *médisance*<sup>4</sup> ». Mais le principal reproche adressé à Sainte-Beuve, celui que lui feront même ses plus grands admirateurs, c'est

---

<sup>1</sup> Soulignons que Sainte-Beuve fait, depuis une trentaine d'années, l'objet d'un travail sinon de réhabilitation, du moins de révision. Voir les multiples travaux que lui ont consacrés Michel Brix, André Guyaux et Loïc Chotard. Voir plus particulièrement José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre, Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011 ; Jean-Pierre Richard, « Sainte-Beuve et l'expérience critique », dans Georges Poulet (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions, 1968, p. 109-123 ; Gérard Antoine, « Sainte-Beuve et l'esprit de la critique dite "universitaire" », dans *Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*, actes du colloque tenu à Liège du 6 au 8 octobre 1969, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1972, p. 105-123 ; Georges May, « "Sa vie, son œuvre". Réflexions sur la biographie littéraire », *Diogène*, n° 139, juillet-septembre 1987, p. 31-52 ; Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002 [1997].

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1974 [1888], p. 59.

<sup>3</sup> Hippolyte Taine, « Préface », *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1858, p. VII.

<sup>4</sup> Nietzsche, *op. cit.*, p. 58.

de s'être trop intéressé à l'auteur, d'avoir privilégié l'enquête biographique au détriment de la véritable étude critique. Ainsi Lanson, dans l'avant-propos qui ouvre *Hommes et livres : études morales et littéraires*, accuse-t-il son devancier, en qui il reconnaît néanmoins un novateur, d'en être « venu à faire de la biographie presque le tout de la critique<sup>5</sup> ». « [A]u lieu d'employer les biographies à expliquer les œuvres, précise Lanson, il a employé les œuvres à constituer des biographies<sup>6</sup>. »

Sainte-Beuve n'est pourtant pas le seul à s'être autant préoccupé des auteurs, au détriment, bien souvent, de leurs écrits. La grande majorité des critiques de l'époque, ceux qui, comme lui, à partir des années 1850, revendiquent pour les études littéraires une reconnaissance scientifique, s'est attachée, à des degrés variables, à la figure de l'auteur. Dans la célèbre introduction à *l'Histoire de la littérature anglaise* – qui paraît en même temps que le livre au titre évocateur d'Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle* (1864) –, Taine s'oppose à l'étude immanente (interne) de la littérature et soutient que l'œuvre littéraire, envisagée en tant que document au même titre qu'un texte de loi, une statue ou encore un catéchisme, doit être abordée de la même façon que les restes d'une espèce disparue l'est par un naturaliste : « [L]a coquille et le document sont des débris morts, et ne valent que comme indices de l'être entier et vivant<sup>7</sup>. » Bien que l'objet de sa critique soit foncièrement différent – ce sont les genres qui l'intéressent au premier chef –, Brunetière est prêt à admettre ce principe, défendu par Émile Hennequin dans *La critique scientifique* (1888), qui consiste à ne jamais séparer « le signe, qui est l'œuvre d'art, de la chose signifiée, qui est l'homme<sup>8</sup> ». Dans un ordre d'idées similaire, Prosper de Barante n'hésite pas à dénoncer ceux qui, s'intéressant aux œuvres

---

<sup>5</sup> Gustave Lanson, « Avant-propos », dans *Méthodes de l'histoire littéraire. Hommes et livres : études morales et littéraires*, présentation d'Ephraïm Harpaz, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [1895], p. VII.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. VIII.

<sup>7</sup> Hippolyte Taine, « Introduction », dans *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1866 [1863-1864], p. IV-V.

<sup>8</sup> Ferdinand Brunetière, « La critique scientifique » [1888], dans *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 305.

exclusivement, brisent « le lien qui unit la littérature à l'ensemble des connaissances humaines<sup>9</sup> ». C'est que, selon Barante, la *critique formaliste* – c'est bien le terme qu'il utilise – repose sur un dogme (« les règles relatives à la forme<sup>10</sup> ») qui, en plus d'être contraire à l'historicisme – la nouvelle tendance, et la plus heureuse qui soit, selon lui –, a tôt fait d'être sans charme et sans intérêt pour la jeunesse comme pour le public. Également, Ernest Renan, fervent défenseur d'une critique scientifique et historienne, considère que « [l]a beauté d'une œuvre ne doit jamais être envisagée abstraitement et indépendamment du milieu où elle est née<sup>11</sup> ». Chez Gustave Lanson, enfin, bien que l'œuvre doive demeurer l'objet premier de l'investigation, « [l]a définition de *l'individualité* est l'objet où l'analyse littéraire doit aboutir<sup>12</sup> ».

Ainsi, chacun à leur manière, ces critiques tantôt doublent tantôt remplacent l'étude des œuvres par celle de leur auteur – étude de l'homme en tant qu'individu (milieu familial, éducation, etc.) ou en tant qu'écrivain (formation littéraire, réseaux d'influence, etc.) –, rapprochant les études littéraires de l'histoire, de la sociologie, de la psychologie et les intégrant par là au vaste domaine des « sciences de l'homme », dites à l'époque « sciences morales ». L'importance que ces critiques accordent à l'auteur est telle qu'elle entraîne souvent une remise en cause du terme même de critique. Selon Paul Bourget, « il y faudrait substituer cet autre mot, plus pédant mais plus précis, de psychologie<sup>13</sup> ». Selon Émile Hennequin, afin de la bien démarquer de celle que pratiquent les journalistes, la critique dite

---

<sup>9</sup> Prosper de Barante, « Réponse au discours de réception de Henri Patin », en ligne, <<http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-henri-patin>>, consulté le 16 décembre 2013.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Ernest Renan, *L'avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890 [1848], p. 190.

<sup>12</sup> Gustave Lanson, *op. cit.*, p. XIV. Soulignons par ailleurs que l'individualité se rapproche, chez Lanson, de ce que nous concevons aujourd'hui comme étant le sujet de l'énonciation, et non l'individu « charnel » : « Ainsi l'individualité que l'on poursuit, où l'on s'arrête, c'est celle qui se trouve dans l'œuvre, qui y correspond, qui la constitue, et rien de plus. » (*Ibid.*, p. XV.)

<sup>13</sup> Paul Bourget, « Réflexion sur la critique » [1883], dans *Études et portraits*, Paris, Plon-Nourrit, 1905-1906, p. 318.

sérieuse devrait plutôt s'appeler « esthopsychologie », dans la mesure où il s'agit d'« un ordre de recherche où les œuvres d'art sont considérées comme les indices de l'âme des artistes et de l'âme des peuples<sup>14</sup> [...] ».

Bien que la définition de la critique doive retenir une part de notre attention dans le présent chapitre, nous allons surtout chercher à circonscrire un domaine de pratique qu'une panoplie de termes cherche toujours à désigner<sup>15</sup>. Autrement dit, il est impérieux de caractériser la *chose* avant de chercher à déterminer le *mot*. Il s'agira donc ici d'expliquer de quelles manières et pour quelles raisons la critique littéraire, dans ce dix-neuvième siècle positiviste, a été si étroitement rattachée à la biographie d'écrivain. Plus précisément, qu'est-ce qui a conduit les critiques, dans leur effort pour constituer une véritable « critique scientifique », à accorder autant d'importance à la figure de l'auteur ? Pour répondre à cette question, nous nous intéresserons de près à la figure de Sainte-Beuve. Non seulement Sainte-Beuve fut le premier à défendre l'idée d'une « science de la littérature<sup>16</sup> » – fondée sur l'enquête biographique –, mais aussi, ayant occupé la scène littéraire pendant près d'un demi-siècle, il incarne les principales tendances qui ont marqué l'histoire de la critique au XIX<sup>e</sup> siècle (critique normative, critique romantique, impressionniste, journalistique, biographique, etc.). Ses chroniques, qui s'intéressent tant aux œuvres littéraires qu'aux travaux de critique<sup>17</sup>, constituent de plus un objet privilégié dans la mesure où elles permettent, à travers les

<sup>14</sup> Émile Hennequin, *La critique scientifique*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1888, p. 3.

<sup>15</sup> S'intéressant aux conditions d'apparition de la critique au XIX<sup>e</sup> siècle, Gérard Delfau et Anne Roche constatent « l'ambiguïté et le redoublement des termes qui la désignent ; on parle de critique, d'histoire littéraire, d'histoire de la littérature, et, plus récemment, de science du littéraire ou même de science des textes. [...] Cette incertitude sur la définition de la critique est évidemment la conséquence de l'extrême bigarrure de sa production » (Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977, p. 18-19). La pluralité des termes servant à désigner la critique s'expliquerait également, selon ces auteurs, par l'absence d'une réflexion théorique dans ce domaine : « Il est très exceptionnel [...] qu'on essaie de dresser un inventaire des questions que soulève le curieux travail qui consiste à produire des textes à propos d'autres textes. » (*Ibid.*, p. 19.)

<sup>16</sup> Voir Fabrice Thumerel, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

<sup>17</sup> Sainte-Beuve ne s'intéresse pas qu'au domaine de la littérature. Ses chroniques portent également sur des travaux d'historiographie, de psychologie, de philosophie, de biologie, etc.



positionnements qu'elles expriment face aux adversaires comme aux alliés, de saisir le portrait global de la critique de l'époque. C'est donc en examinant les différentes positions prises par Sainte-Beuve, et en mettant celles-ci en lien avec celles de ses contemporains, que nous tâcherons de saisir « l'esprit critique » en cette période positiviste. Après avoir établi le socle épistémologique sur lequel repose cette « science » en voie de constitution – c'est-à-dire après nous être intéressée à ses ambitions et à ses difficultés, à la vision commune du savoir qui y circule, à ce qu'ont pu lui léguer les sciences déjà constituées –, nous serons mieux en mesure de proposer une issue à la confusion critique biographique/biographie critique qui gêne le regard dès lors que l'on s'approche de ces deux pratiques dont les territoires respectifs, au cours du siècle suivant, se détacheront définitivement.

#### *Le modèle des sciences naturelles*

Si la chimie, la physique et les mathématiques forment au XIX<sup>e</sup> siècle des disciplines scientifiques déjà solidement constituées – l'Académie des sciences est fondée par Colbert en 1666 –, leur apport aux sciences en voie de constitution demeure toutefois limité, du moins en ce qui concerne ce vaste complexe que constituent les « sciences morales » et qui regroupe notamment la sociologie, la psychologie, la législation, l'économie et la science historique. Malgré leur relative nouveauté, ce sont les sciences naturelles – la biologie, pour être plus précis<sup>18</sup> – qui exercent sur le champ de ces savoirs en plein essor l'influence la plus marquée. De par les progrès prodigieux qu'elle ne cesse d'accomplir depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'histoire naturelle acquiert au tournant du siècle suivant, avec les travaux de Lamarck et de Cuvier notamment, une reconnaissance scientifique. Comme l'observe très justement Wolf Lepenies, l'histoire naturelle est, avant cela, « un commentaire des textes classiques, très éloigné de l'expérience. C'est seulement plus tard que l'histoire naturelle se fondera sur l'observation exacte, la description précise, et la classification la plus complète possible<sup>19</sup> ».

<sup>18</sup> En introduction à son *Histoire de la biologie*, Denis Buican distingue ainsi l'histoire naturelle des sciences naturelles et de la biologie : « La biologie — la science de la vie — est nommée ainsi autour de 1800 et, notamment, en 1802 — en même temps — par Lamarck et Treviranus. Auparavant, on parlait de l'Histoire naturelle et, quand ce terme — gardé encore dans le titre du muséum du Jardin des plantes de Paris — apparut suranné, il fut remplacé par celui de Sciences naturelles, encore en vigueur aujourd'hui. » (*Histoire de la biologie. Hérité, évolution*, Paris, Nathan, 1994, p. 5.)

<sup>19</sup> Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. op. cit.*, p. 240.



C'est ce saut, depuis un domaine de réflexions relevant de la métaphysique jusqu'à la sphère des connaissances positives, fondées sur l'expérimentation, qui explique en bonne partie l'attrait qu'exercera l'histoire naturelle – ayant acquis « une souveraineté enviable en matière d'épistémologie<sup>20</sup> » – dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès les premières décennies du siècle, la biologie étend son rayonnement aux sciences morales en leur suggérant un nouveau modèle – le « modèle organique » – ainsi que de nouvelles notions pour interpréter cette nouvelle réalité épistémologique que d'aucuns ont désormais pour cible : l'homme<sup>21</sup>. Ainsi les travaux des « pères de la sociologie » seront profondément marqués par les débats qui ont cours en biologie, notamment par celui, animé par Cuvier, qui concerne l'*organisation* en tant que principe des taxinomies zoologiques. Recouvrant une variété de sens, doté d'un fort potentiel d'abstraction, s'appliquant bien au delà du champ spécifique de la nature et susceptible d'éclairer tant le processus d'évolution des sociétés que leur fonctionnement interne, cette notion d'*organisation* « constitue le cœur de l'arrière-fond théorique sur lequel se constituent les théories de Comte, Spencer, Durkheim ou des penseurs du courant "organiciste"<sup>22</sup> ».

Dans le domaine de l'historiographie, ce n'est pas sans une tournure d'esprit organiciste que Guizot s'approprie, pour en enrichir le sens et la portée heuristique, le terme de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>21</sup> Suivant la remarque bien connue de Michel Foucault, en effet, l'homme en tant qu'objet de savoir n'aurait fait son apparition qu'au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle : « Avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'homme n'existait pas. [...] C'est une toute récente créature que la démiurgie du savoir a fabriquée de ses mains, il y a moins de deux cents ans : mais il a si vite vieilli, qu'on a imaginé facilement qu'il avait attendu dans l'ombre pendant des millénaires le moment d'illumination où il serait enfin connu. » (Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 319.)

<sup>22</sup> Dominique Guillo, « La sociologie d'inspiration biologique au XIX<sup>e</sup> siècle : une science de l'"organisation" sociale », *Revue française de sociologie*, vol. 4, n° 2, avril-juin 2000, p. 272. Voir également, du même auteur, « Les sources et le sens des sciences humaines d'inspiration biologique au XIX<sup>e</sup> siècle », thèse de doctorat de l'Université de Paris IV, 1998. Notons que Guillo émet une nette distinction entre le modèle organique – ou la pensée organiciste, issue du romantisme allemand – et la notion d'organisation. Tandis que le modèle organique tend à faire de la société une *totalité* à l'intérieur de laquelle l'individualité des parties serait à peu près fondue, la notion d'organisation permet de réintroduire chacune des composantes individuelles à l'intérieur de ce tout dont elles assurent, de par leur emplacement et leur dynamique propre, l'harmonie.

« civilisation » : « La civilisation est une espèce d'Océan qui fait la richesse d'un peuple, et au sein duquel tous les éléments de la vie du peuple, toutes les forces de son existence, viennent se réunir<sup>23</sup>. » C'est pareillement marqué par une conception organiciste et, pour reprendre les mots de Guy Bourdè et Hervé Martin, par un « vitalisme évolutionniste<sup>24</sup> » que Michelet en vient à concevoir son projet d'une histoire totale, reprochant à ses contemporains de trop isoler les différentes composantes qui constituent l'histoire de l'humanité :

La race, par exemple, reste-t-elle identique sans subir l'influence des mœurs changeantes ? Les institutions peuvent-elles s'étudier suffisamment sans tenir compte de l'histoire des idées, de mille circonstances sociales dont elles surgissent ? [...] La vie a une condition souveraine et bien exigeante. Elle n'est véritablement la vie qu'autant qu'elle est complète. Ses organes sont tous solidaires et ils n'agissent que d'ensemble. [...] Pour retrouver la vie historique, il faudrait patiemment la suivre en toutes ses voies, toutes ses formes, tous ses éléments<sup>25</sup>.

La psychologie est tout autant marquée par la méthode des sciences naturelles, puisqu'elle cherche à définir et à ranger sous une catégorie spécifique chacune des composantes qui constituent « l'âme humaine ». Dans *L'avenir de la science*, Ernest Renan envisage pour la psychologie naissante, dont il retrace l'évolution et les fondements épistémologiques, un programme plus vaste encore que celui qui a été mis en place par ses prédécesseurs, programme inspiré directement de la biologie :

[D]e même qu'à côté de la science des organes et de leurs opérations, il y en a une autre qui embrasse l'histoire de leur formation et de leur développement, de même à côté de la psychologie qui décrit et classifie les phénomènes et les fonctions de l'âme, il y aurait une *embryogénie de l'esprit humain*, qui étudierait l'apparition et

---

<sup>23</sup> François Guizot, *Cours d'histoire moderne*, vol. I., Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 9.

<sup>24</sup> C'est la conception du mouvement de l'histoire et de l'évolution des sociétés chère à Michelet que vise cette expression. Selon Bourdè et Martin, Michelet envisage la marche progressive de l'histoire comme « une opération de mixage et de broyage, où tous les éléments originels sont fondus pour donner naissance à un organisme original. Il s'agit d'un fait moral, d'une conscientisation progressive et non seulement de progrès juxtaposés » (*Les écoles historiques*, Paris, Seuil, 1997 [1983], p. 164). C'est ce mouvement historique qui, opérant sur le mode de la fusion, amènerait l'être national à prendre conscience de lui-même.

<sup>25</sup> Jules Michelet, *Œuvres complètes. Tome I : Histoire de France. Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1893-1894, p. II-III.

le premier exercice de ces facultés dont l'action, maintenant si régulière, nous fait presque oublier qu'elles n'ont été d'abord que rudimentaires<sup>26</sup>.

Dans le domaine de la psychiatrie, toute une tradition nosographique, dans la lignée de Pinel qui se réclame de l'histoire naturelle, s'inspirera de la méthode taxinomique pour étudier les maladies mentales. Face à la multiplication de celles-ci et à la confusion qui règne dans les traités nosographiques constitués tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, Pinel avait entrevu assez rapidement « l'impossibilité du succès sans l'application de la méthode analytique, si heureusement mise en usage dans toutes les autres parties de l'histoire naturelle<sup>27</sup> » –, méthode qui lui permettra de décrire plus exactement que ses prédécesseurs les différentes formes de pathologies observées et de nommer celles-ci avec davantage de justesse et d'uniformité.

Que les sciences naturelles aient pu permettre à la psychologie de développer avec plus de rigueur et de précision ses observations n'est pas chose surprenante, dans la mesure où l'âme est, à cette époque où la science prône désormais ouvertement l'athéisme, une des parties qui composent l'homme et qui ne peuvent en être séparées. Ainsi la méthode mise en place pour décrire et classer les parties de l'anatomie humaine est-elle tout naturellement transposée à l'étude de ce qui l'anime et la complète<sup>28</sup>. Ce qui est plus surprenant, c'est l'ampleur des résonances que les sciences naturelles auront dans le domaine des études littéraires, amenant celles-ci à prendre une direction bien précise pour rendre compte des œuvres : l'enquête biographique. C'est cet apport de la biologie à la critique littéraire qu'il faut désormais étudier plus en profondeur, afin de voir de quelles manières elle prend part à

---

<sup>26</sup> Ernest Renan, *op. cit.*, p. 163-164.

<sup>27</sup> Philippe Pinel, *Nosographie philosophique. La méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Paris, J. A. Brosson, 1810, p. XIV.

<sup>28</sup> Il est d'ailleurs intéressant de noter que la première définition de l'âme que l'on donne, en cette ère positiviste, a peu à voir avec une conception religieuse : « Partie incorporelle de l'homme, foyer, siège de la sensibilité, de l'entendement et de la volonté » (Pierre Larousse, *Le grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome I : A*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866, p. 255). Aujourd'hui, ce terme comprend d'abord un sens religieux, si l'on se fie à la définition qu'en donne *Le Robert* : « Principe spirituel de l'homme, conçu comme séparable du corps, immortel et jugé par Dieu » (*Le nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1996, p. 69).

ce *dédoulement herméneutique* – l'interprétation du texte à la lumière du parcours de l'auteur – qui marque l'histoire de la critique au XIX<sup>e</sup> siècle.

*Sainte-Beuve et le renouvellement de la critique dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*

Le fait que l'on transpose au domaine des études littéraires les catégories de l'histoire naturelle n'est pourtant pas le fait du XIX<sup>e</sup> siècle. Déjà dans ses travaux consacrés à l'éloquence ainsi qu'à l'étude des arts poétiques, Aristote met à profit les notions de genre et d'espèce qu'il avait développées dans l'un de ses plus importants travaux d'histoire naturelle, son *Traité sur les parties des animaux*. Tandis qu'il s'appliquera, dans la *Rhétorique*, à distinguer trois « genres » fondamentaux de l'éloquence attique (le genre judiciaire, le genre délibératif et le genre épидictique), il s'attachera, dans la *Poétique*, à définir les « espèces poétiques » (l'épopée, la tragédie et la comédie).

Un changement important se produit néanmoins au XIX<sup>e</sup> siècle. Désireuse de se démarquer d'un certain type de critique jugée moins sérieuse – celle des journalistes –, la critique littéraire savante tâchera d'intégrer tout ce que peut lui offrir le jeune et scintillant domaine des sciences de la vie. Ce qui l'anime particulièrement, en deçà de ces transpositions, c'est la perspective, partie cognitive partie idéologique, de se doter d'une méthode plus rigoureuse qui, croit-elle, lui ouvrira les voies de la science. Ce modèle offert par la biologie trouvera son application la plus naturelle dans l'étude des origines du texte, voire de ses conditions de possibilité : l'auteur – et tout ce qui s'y rattache : la société et, dans une plus large mesure, l'environnement historique.

C'est Sainte-Beuve qui, le premier, opère sur le terrain d'une critique d'inspiration biologique afin de conférer à sa pratique un caractère de scientificité. Il faudrait prendre garde par ailleurs à ranger celui-ci trop facilement sous la bannière des positivistes. La conversion véritable de Sainte-Beuve ne se fait que tardivement – si l'on accepte d'envisager comme conversion son rejet du romantisme et du catholicisme, ainsi que le « scepticisme nourri d'expériences<sup>29</sup> » qu'il affichera sur ses derniers jours. C'est que Sainte-Beuve demeure très attaché aux Classiques et, plus précisément, au critère qui, jusqu'à ce jour, avait

---

<sup>29</sup> Wolf Lepenies, *op. cit.*, p. 224.



prévalu dans l'appréciation des œuvres : le bon goût. Même s'il lui importe de ne pas attendre qu'un auteur ait été agréé par la tradition pour pouvoir en parler<sup>30</sup>, Sainte-Beuve se méfie des critiques exclusivement portés vers les nouveautés. À propos de Pierre Bayle, ce critique reconnu pour n'avoir aucun parti pris, Sainte-Beuve émet une mise en garde : « Mais gare aux retours ! Que Jurieu [sa supposée maîtresse] se méfie ! l'infidélité est un trait de ces esprits divers et intelligents ; ils reviennent sur leurs pas, ils prennent tous les côtés d'une question, ils ne se font pas faute de se réfuter eux-mêmes et de retourner la tablature<sup>31</sup>. » Considérant que la tâche de la critique littéraire est d'inspirer le goût des belles-lettres et d'indiquer, à travers le flux continu des nouvelles parutions, une possible continuité avec ce qui a précédé – c'est précisément le travail de fabrication d'une tradition –, Sainte-Beuve ne peut se résoudre à l'impartialité : « Le propre des critiques en général, comme l'indique assez leur nom, est de juger, et au besoin de trancher, de décider<sup>32</sup>. »

Cette période d'industrialisation affecte aussi le domaine des Lettres. Alphabétisation, progrès de l'imprimerie, essor de la presse, voilà autant de facteurs qui favorisent un déferlement des publications. En cette ère de « stérile abondance<sup>33</sup> », le travail de la critique est aussi difficile que nécessaire. À trop vouloir faire œuvre de science, le critique, craint-il, sera bientôt dispensé de juger et exempté d'avoir du goût. Il risque de devenir de plus en plus

---

<sup>30</sup> Le passage suivant, tiré d'un article rédigé à l'occasion de la parution du recueil *Les feuilles d'automne* de Victor Hugo, montre bien le rôle que Sainte-Beuve attribue à la critique : « Il est pour la critique de vrais triomphes ; c'est quand les poètes qu'elle a de bonne heure compris et célébrés, pour lesquels, se jetant dans la cohue, elle n'a pas craint d'encourir d'abord risées et injures, grandissent, se surpassent eux-mêmes, et tiennent au delà des promesses magnifiques qu'elle, critique avant-courrière, osait jeter au public en leur nom. Car, loin de nous de penser que le devoir et l'office de la critique consiste uniquement à venir après les grands artistes, à suivre leurs traces lumineuses [...]. » (Sainte-Beuve, « Victor Hugo » [1831], dans *Portraits contemporains*, vol. I, Paris, Didier, 1855, p. 267.)

<sup>31</sup> Sainte-Beuve, « Du génie critique et de Bayle » [1835], dans *Portraits littéraires*, vol. I, Paris, Garnier frères, 1862, p. 371.

<sup>32</sup> Sainte-Beuve, « Œuvres littéraires de M. Villemain. Œuvres littéraires de M. Cousin » [1849], dans *Causeries du lundi*, vol. I, Paris, Garnier frères, s.d., p. 112.

<sup>33</sup> Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature » [1843], dans *Portraits contemporains*, vol. III, Paris, Michel Lévy Frères, 1870, p. 418.



aveugle aux qualités et aux défauts des œuvres. Cette « industrialisation de la littérature<sup>34</sup> », pour faire allusion à l'un de ses plus célèbres articles, menace de provoquer le dépérissement des Lettres et, plus généralement, le déclin de la culture française. Recourant à l'image du voyageur sur la brèche devant choisir quels livres apporter dans ses malles, Sainte-Beuve conçoit ainsi la mission profonde – et urgente – de la critique : « Critique, qui avez l'honneur d'être pour la postérité du moment un nomenclateur, un secrétaire, et s'il se peut, un bibliothécaire de confiance, dites-lui bien vite le titre de ces volumes qui méritent que l'on s'en souvienne et qu'on les lise<sup>35</sup> [...]. »

Mais le rôle de la critique ne se rapporte pas, chez Sainte-Beuve, au seul domaine des Lettres. Les nombreux bouleversements politiques qui secouent la France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ont semé dans les esprits, observe-t-il, la confusion et un désabusement généralisé. Aussi le critique est-il appelé à exercer un rôle d'éclaireur et de restaurateur de l'ordre et de la morale. Le chroniqueur qu'est Sainte-Beuve regrette d'ailleurs ces temps anciens où la critique littéraire pouvait se permettre d'aborder en toute liberté les plus importantes questions d'actualité. « Mais aux abords de l'Empire, rappelle-t-il, toute cette ardeur s'amortit par degrés, et cette mêlée s'éclaircit beaucoup<sup>36</sup>. » De plus, s'il est tenu de tempérer ses ardeurs politiques, au risque de se voir censuré ou, pire, privé de sa tribune, le critique n'en doit pas moins poursuivre cette autre mission d'une importance capitale : l'entretien du sentiment national. C'est aussi à quoi doivent servir les cours de lecture publique, destinés aux classes laborieuses. Dans l'article qu'il fait paraître sur le sujet, Sainte-Beuve rappelle que l'enseignement de la littérature, en plus de guider le lecteur dans ses choix, doit parvenir à « échauffer et entretenir le sentiment patriotique en l'éclairant, sans

---

<sup>34</sup> Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » [1839], dans *Portraits contemporains*, vol. I, *op. cit.*, p. 484-504.

<sup>35</sup> Sainte-Beuve, « Mémoires de Marmontel » [1851], dans *Causeries du lundi*, vol. IV, Paris, Garnier frères, s.d., p. 515.

<sup>36</sup> Sainte-Beuve, « M. de Feletz et de la critique littéraire sous l'empire » [1850], dans *Causeries du lundi*, vol. I, *op. cit.*, p. 375.

tomber dans le lieu commun national, qui est une autre sorte d'ignorance qui s'infatue et qui s'enivre<sup>37</sup> [...] ».

La connaissance accrue des Lettres, le prestige grandissant du savoir scientifique et la maîtrise de plus en plus affirmée d'un vocabulaire spécialisé parmi les gens de métier imposent en outre à la critique de nouvelles exigences. En effet, observe Sainte-Beuve en 1864, ceux qui jadis faisaient appel aux lettrés pour les communiqués qu'ils avaient à produire rédigent désormais eux-mêmes, avec des « termes plus propres et tirés des entrailles mêmes du sujet<sup>38</sup> », leurs comptes rendus. Une des conséquences de ce phénomène nouveau, observe Sainte-Beuve, c'est l'indifférence à l'égard du style et de ces qualités de l'écriture que l'on recherchait autrefois, même dans les traités les plus techniques. Dans un article paru en 1839, Sainte-Beuve constatait déjà « la plaie littéraire de ce temps, la ruine de l'ancien bon goût<sup>39</sup> » même parmi les gens de Lettres, davantage intéressés par les honoraires que par la production d'une belle œuvre<sup>40</sup>. Ces nombreux changements forcent la critique littéraire à revoir son programme. L'article – d'une importance capitale – que Sainte-Beuve consacre à l'ouvrage d'Émile Deschanel en 1864, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, donne à comprendre l'état d'esprit dans lequel se trouvent les critiques face à cette nouvelle conjoncture, de même qu'il permet de situer précisément la pensée de Sainte-Beuve à l'endroit de la « science littéraire » appelée à se constituer :

La température morale n'est plus la même ; le climat des esprits est en train de changer. D'où je conclus que, puisqu'il en est ainsi, et que la littérature critique (car il s'agit d'elle surtout) se trouve en présence d'un monde nouveau et d'un public qui n'est plus dans les conditions d'autrefois, [...] il y a nécessité pour elle de se

<sup>37</sup> Sainte-Beuve, « Des lectures publiques du soir » [1850], *Causeries du lundi*, vol. I, *op. cit.*, p. 282.

<sup>38</sup> Sainte-Beuve, « Essai de critique naturelle par M. Émile Deschanel » [1864], dans *Nouveaux lundis*, vol. IX, Paris, Michel Lévy Frères, 1867, p. 64.

<sup>39</sup> Sainte-Beuve, « M. Joubert » [1839], dans *Portraits littéraires*, vol. II, Paris, Garnier frères, 1862, p. 308.

<sup>40</sup> À l'appui de son propos, Sainte-Beuve rapporte qu'« [u]n homme d'esprit, qui avait trempé autrefois dans le métier, disait en plaisantant que le mot *révolutionnairement*, par sa longueur, lui avait beaucoup rapporté » (Sainte-Beuve, « Quelques vérités sur la situation en littérature » [1843], dans *Portraits contemporains*, vol. III, *op. cit.*, p. 431).

renouveler d'ailleurs, de se fortifier par d'autres côtés plus sûrs [...]. Plusieurs écrivains, de ceux qui sont chaque jour sur la brèche, ont donc senti le besoin de varier et d'accroître leurs moyens, de perfectionner leurs instruments et, si j'osais dire, leur outillage, afin de pouvoir lutter avec les autres arts rivaux et pour satisfaire à cette exigence de plus en plus positive des lecteurs qui veulent en tout des résultats. De là l'idée qui est graduellement venue de ne plus s'en tenir exclusivement à ce qu'on appelait la critique du goût, de creuser plus avant qu'on n'avait fait encore dans le sens de la critique historique, et aussi d'y joindre tout ce que pourrait fournir d'éléments ou d'inductions la critique dite naturelle ou physiologique<sup>41</sup>.

Renouveler la critique ne signifie donc pas, dans l'esprit de Sainte-Beuve, abandonner l'ancien critère du bon goût, mais l'annexer à de nouveaux paramètres d'analyse puisés dans la méthode des sciences naturelles et de la science historique. C'est cette position à mi-chemin entre l'ancienne critique et la critique dite moderne – entre une critique normative et une critique d'inspiration scientifique – qu'incarne Sainte-Beuve et que nous permet de saisir cet article.

Mais si la critique doit puiser aux sources du savoir scientifique pour se renouveler, elle ne saurait en aucun cas devenir une science – du moins, cela n'est pas souhaitable selon Sainte-Beuve. Elle doit demeurer avant tout un art, assez sensible pour être en mesure de témoigner des impressions suscitées par la lecture et pour éveiller le public à la beauté du style. Dans les dernières lignes de son article, sorte d'éloge funèbre à l'ancienne critique, Sainte-Beuve exprime ainsi l'ambiguïté de son sentiment par rapport au renouvellement – à la scientification – de la critique : « Épicurisme du goût, à jamais perdu, je le crains [...] comme je te comprends, comme je te regrette, même en te combattant, même en t'abjurant<sup>42</sup>. »

Au plus fort du positivisme, alors que les sciences morales accomplissent des avancées remarquables, certains successeurs de Sainte-Beuve affichent les mêmes réserves à l'égard de la scientification de la critique. Ainsi Brunetière, lors de la réimpression de l'ouvrage d'Émile Hennequin en 1888, considère-t-il qu'« au lieu de vouloir ainsi rendre “scientifique” au

---

<sup>41</sup> Sainte-Beuve, « Essai de critique naturelle par M. Émile Deschanel » [1864], *op. cit.*, p. 69-70.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 87.

dehors ce qui ne l'est pas au fond, le vrai progrès consisterait sans doute à cesser de prendre pour une science ce qui doit demeurer essentiellement un art<sup>43</sup> ». Mais si Sainte-Beuve et Brunetière insistent autant sur la dimension artistique de la critique, c'est que le modèle scientifique exerce auprès de leurs contemporains un attrait et une fascination qu'aucune des difficultés que représente son appropriation ne saurait amoindrir.

#### *Une « méthode naturelle » en littérature*

S'il est vrai de dire que les sciences naturelles se révèlent aux yeux d'un Sainte-Beuve vieillissant et souvent ambivalent l'un des modèles les plus aptes à conduire la critique littéraire au plus près du savoir scientifique, il faut préciser qu'à ses débuts, le critique est déjà inspiré sinon par leur méthode, du moins par leur vocabulaire et leur tournure d'esprit. En 1829, par exemple, dans l'étude qu'il fait paraître sur Racine, Sainte-Beuve suggère que les grands poètes peuvent se rapporter à deux *familles* opposées, dont la caractérisation vient s'appuyer sur un réseau d'images empruntées à la nature. Il y aurait, d'un côté, les « poètes primitifs », ceux qui, d'Homère et Eschyle à Corneille et Molière, n'ont subi aucune influence et que l'on peut considérer comme des « originaux » ; de l'autre se trouveraient les « génies studieux, polis, dociles, essentiellement éducatibles et perfectibles<sup>44</sup> ». Ces poètes, dont feraient partie Horace, Virgile, Boileau et Racine, seraient de ceux qui « ont besoin de naître en des circonstances propices, d'être cultivés par l'éducation et de mûrir au soleil ; ils se développent lentement, sciemment, se fécondent par l'étude et s'accouchent eux-mêmes avec art<sup>45</sup> ».

Ce qui s'exprime par ailleurs chez le jeune Sainte-Beuve, dans cette façon de répartir chacun des *exemplaires* de la grande famille des poètes, relève moins d'une démarche positiviste que d'un tempérament romantique qui amène le critique à envisager le monde qui

---

<sup>43</sup> Ferdinand Brunetière, « La critique scientifique » [1888], dans *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1897, p. 320.

<sup>44</sup> Sainte-Beuve, « Racine » [1829], dans *Portraits littéraires*, vol. I., Paris, Garnier frères, 1862, p. 69.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 70.

l'entoure comme un système fait d'oppositions et de correspondances. Comme l'indique Wolf Lepenies,

[d]e même qu'à ses débuts le positivisme, parce qu'il donne dans l'exaltation, facilita le passage de ses adeptes dans le camp des romantiques, de même le recours de Sainte-Beuve à la classification de l'histoire naturelle fut préparée par un vocabulaire romantique interprétant l'univers comme un système d'affinités et d'antagonismes<sup>46</sup>.

Il est vrai de prétendre que les choix méthodologiques de Sainte-Beuve s'affirment très tôt dans sa carrière, mais il demeure néanmoins injustifié de considérer, comme le fait Lepenies, qu'il n'y a, entre les années 1820 et 1860, aucune évolution<sup>47</sup>. Ce qui change au cours des années 1850 et qui s'affirmera dans la décennie suivante, c'est la nécessité pour la critique de prendre appui sur les sciences naturelles afin de se démarquer d'une critique normative jugée désuète. « En un mot, avoue Sainte-Beuve en 1864, le goût seul ne suffit plus désormais, et il est bon qu'il y ait la connaissance et l'intelligence des choses<sup>48</sup>. » Autrement dit, entre ses premières et ses dernières années de pratique, ce qui a changé chez Sainte-Beuve, c'est le fait que les sciences naturelles soient passées d'une simple source d'inspiration au statut de modèle – le mieux à même de conférer aux études littéraires la rigueur et la précision des savoirs scientifiques.

Dans les deux articles consacrés à Chateaubriand en juillet 1862 – probablement parmi les plus cités –, Sainte-Beuve rassemble ses premières intuitions et ses premiers réflexes d'analyste pour enfin leur donner la cohérence d'un programme. Prenant prétexte d'un concours ouvert à l'Académie en l'honneur de Chateaubriand, il expose, pour la première fois, la méthode qu'il a tâché de suivre jusqu'à ce jour, notamment dans son étude sur Chateaubriand, issue d'un cours professé à Liège en 1848-1849<sup>49</sup>. À ceux qui lui reprochent

---

<sup>46</sup> Wolf Lepenies, *op. cit.*, p. 239.

<sup>47</sup> Selon Wolf Lepenies, « [i]l ne servirait à rien de prétendre voir là une évolution » (*Ibid.*, p. 236).

<sup>48</sup> Sainte-Beuve, « Essai de critique naturelle par M. Émile Deschanel » [1864], *op. cit.*, p. 82.

<sup>49</sup> Cette longue suite d'études, que Sainte-Beuve a rassemblée sous le titre *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, aurait en effet reçu lors de sa parution en 1861 un accueil plutôt mitigé : « Dans un ouvrage composé il y a quelques années, j'avais rassemblé les diverses remarques



d'être sans théorie, qui voient en lui un juge dépourvu de *code*, Sainte-Beuve répond que sa démarche résulte non pas d'une théorie préalablement élaborée, mais de la pratique et d'une série d'expériences qui en ont confirmé la pertinence. C'est l'assurance de l'opérationnalité de sa démarche, mais surtout la nécessité, en cette période positiviste, d'en rendre explicites les fondements, qui le conduisent à exposer ainsi les principes de la « méthode naturelle en littérature<sup>50</sup> ».

*Une vision organiciste de l'individu moral*

Dès l'ouverture du second article s'exprime une conception de l'être « moral » (en référence à l'être « physiologique ») qui, inspirée des sciences naturelles et répandue dans l'ensemble des disciplines qui constitueront éventuellement les sciences humaines, vient expliquer en partie l'importance accordée par le critique à l'enquête biographique : l'homme est un être *organisé*. On se rappelle que chez les naturalistes, comme dans le langage ordinaire, cette notion d'organisation désigne, au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, la configuration des corps vivants. Avec Cuvier, qui, s'inspirant des travaux de Jussieu en botanique, en fait un principe de classification zoologique, cette notion s'enrichit de nouvelles significations. En plus de renvoyer au mode de composition des parties d'un être vivant, et donc à un *état* de la matière, elle désignera à partir de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire « le principe d'un *processus* de complexification à l'œuvre soit dans la nature – il y a gradation dans la complexité de l'organisation des différentes formes vivantes –, soit dans l'individu – au cours de son développement embryonnaire<sup>51</sup> ». Cette nouvelle conception des corps *organisés* amène les naturalistes à concevoir beaucoup plus rigoureusement qu'auparavant la *raison* de

---

que j'avais été à même de faire sur le grand écrivain, sur son talent prodigieux et son caractère singulier : lorsque ce livre parut, il choqua quelques admirateurs de M. de Chateaubriand, comme si j'avais voulu nuire à cette admiration dans la partie où elle mérite de persister et de survivre. » (Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], dans *Nouveaux lundis*, vol. III, Paris, Michel Lévy Frères, 1865, p. 3.)

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>51</sup> Dominique Guillo, *op. cit.*, p. 259.

l'ordonnement des parties qui composent un organisme. Elle leur permettra en outre « de rapporter les facultés à leur siège organique comme à une cause<sup>52</sup> ».

Cette façon de percevoir le vivant trouve immédiatement des résonances dans les domaines consacrés à l'étude de l'homme, de ses mœurs, de ses « produits ». Elle vient expliquer pour une large part le réflexe de la plupart des critiques de l'époque, dont celui de Sainte-Beuve et de Taine, qui consiste à rassembler en une même étude l'analyse de l'œuvre et l'enquête biographique. C'est à cette conception de l'homme que Sainte-Beuve se rattache dès les premières lignes de ce que nous pourrions appeler sa « profession de foi critique » :

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale<sup>53</sup>.

Cet axiome fondamental, qui fait de l'homme un *être organisé*, permet de comprendre l'importance qu'a pu prendre la figure de l'auteur dans l'analyse littéraire telle qu'elle est pratiquée par Sainte-Beuve. L'œuvre, comme on peut le lire dans ce célèbre passage, découle immédiatement de ce *tout organisé* que constitue l'homme. On ne peut la saisir qu'à condition d'avoir bien en vue l'ensemble dont elle procède et dont elle est, en quelque sorte, l'« effet ». « Tel arbre, tel fruit », écrit Sainte-Beuve. C'est dire qu'il ne saurait y avoir compréhension de l'œuvre sans connaissance préalable de son auteur, des différentes composantes de son individualité morale (ses traits psychologiques, ses mœurs, ses facultés intellectuelles, etc.) qui, mises en rapport les unes avec les autres, fournissent la clé pour comprendre véritablement le sens des œuvres.

Partant de ce principe, c'est l'observation, la description, l'analyse et, enfin, la classification des caractères qui doivent, selon Sainte-Beuve, occuper la critique dans un premier temps – et qui lui ouvriront, d'ailleurs, le chemin d'une reconnaissance scientifique :

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>53</sup> Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *op. cit.*, p. 15.

Un jour viendra, que je crois avoir entrevu dans le cours de mes observations, un jour où la science sera constituée, où les grandes familles d'esprits et leurs principales divisions seront déterminées et connues. Alors le principal caractère d'un esprit étant donné, on pourra en déduire plusieurs autres<sup>54</sup>.

La citation de Goethe dont Sainte-Beuve se réclame – et qu'il place en bas de page comme pour laisser entendre qu'il n'est pas seul à aller dans cette direction – indique assez bien l'importance que prend la biologie dans ce programme : « Il y a dans les caractères une certaine nécessité, certains rapports qui font que tel trait principal entraîne tels traits secondaires<sup>55</sup>. » La ressemblance avec l'énoncé, par Cuvier, de la règle de corrélation des parties de 1812 se passe de commentaire :

Tout être organisé forme un ensemble, un système unique et clos, dont les parties se correspondent mutuellement et concourent à une même action définitive par une réaction réciproque. Aucune de ces parties ne peut changer sans que les autres ne changent ; aussi par conséquent, chacune d'elle prise séparément indique et donne toutes les autres<sup>56</sup>.

*La « méthode naturelle » et ses autres adeptes*

Soulignons qu'à peine cinq années avant la parution de cet article de Sainte-Beuve sur Chateaubriand, Taine éprouve le même besoin d'expliquer et de justifier sa méthode, inspirée, elle aussi, des sciences naturelles. Répondant aux nombreux détracteurs que son étude sur Tite-Live, parue l'année précédente, lui avait attirés, Taine pose dès l'ouverture de ses *Essais de critique et d'histoire* le principe premier de sa méthode :

Si l'on décompose un personnage, une littérature, un siècle, une civilisation, bref, un groupe naturel quelconque d'événements humains, on trouvera que toutes ses parties dépendent les unes des autres comme les organes d'une plante ou d'un animal<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>55</sup> Goethe, cité dans Sainte-Beuve, *ibid.*

<sup>56</sup> Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions du globe, avec des notes, d'après les données les plus récentes de la science et une notice historique par Paul Bory*, Paris, Berche et Tralin, 1881 [1812], p. 63.

<sup>57</sup> Hippolyte Taine, « Préface », *Essais de critique et d'histoire*, op. cit., p. I.

Transposé à l'étude d'un auteur en particulier, ce principe qui fait des composantes de l'individualité un ensemble organisé implique, comme chez Sainte-Beuve, l'indissociabilité de l'analyse littéraire et de l'enquête biographique :

Dans un même poète, le style, le choix des fables, l'espèce des caractères, les croyances et les habitudes, toutes les parties de l'âme et du talent, s'appellent les unes les autres, tellement que si l'une était transformée, les autres ne pourraient plus subsister<sup>58</sup>.

De la même manière que les parties de l'anatomie dépendent mutuellement les unes des autres, les éléments qui composent l'individu moral sont liés entre eux, considère Taine<sup>59</sup>. La tâche principale du critique consiste précisément à identifier la loi qui façonne et ordonne ces divers éléments qui, dans l'homme, font système. Taine appelle « faculté maîtresse » cette base sur laquelle repose à la fois la cohérence et la dynamique de ce système.

Comme sur plusieurs autres aspects de sa méthode, Sainte-Beuve ne pousse pas aussi loin que Taine ce lien de nécessité qui rattache l'œuvre à son auteur. Et force est d'admettre qu'une affirmation comme la suivante paraîtrait aujourd'hui relever de la caricature si l'on n'avait présente à l'esprit la profonde influence qu'exerce alors la biologie dans le domaine des études littéraires : « On peut considérer l'homme comme un animal d'espèce supérieure, qui produit des philosophies et des poèmes à peu près comme les vers à soie font leurs cocons, et comme les abeilles font leurs ruches<sup>60</sup>. » L'œuvre apparaît ici comme le résultat d'un processus *naturel* et *nécessaire* dont l'élucidation exige une compréhension approfondie des facultés qui l'ont rendue possible.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. II.

<sup>59</sup> Mentionnons que Taine, dans la préface qui ouvre son *Essai sur Tite-Live* couronné par l'Académie française en 1854, défend déjà cette idée : « Les facultés d'un homme, comme les organes d'une plante, dépendent-elles les unes des autres ? Sont-elles mesurées et produites par une loi unique ? Cette loi donnée, peut-on prévoir leur énergie et calculer d'avance leurs bons et leurs mauvais effets ? Peut-on les reconstruire, comme les naturalistes reconstruisent un animal fossile ? Y a-t-il en nous une faculté maîtresse, dont l'action uniforme se communique différemment à nos différents rouages, et imprime à notre machine un système nécessaire de mouvements prévus ? J'essaye de répondre oui [...]. » (Hippolyte Taine, « Préface », dans *Essai sur Tite-Live*, Paris, Hachette, 1888, p. VIII.)

<sup>60</sup> Hippolyte Taine, *La Fontaine et ses fables*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1970 [1853], p. 7.

On rencontre un point de vue similaire vers la fin du siècle chez Paul Bourget et Émile Hennequin. Faisant le bilan de la critique, Bourget reconduit l'analogie fonctionnaliste exprimée par Taine, durcissant par là l'approche organiciste présente chez Sainte-Beuve et rendant définitivement caduque la critique des qualités et des défauts. Brièvement, la fin de la critique normative coïncide, selon Bourget, avec une découverte capitale : la variété des intelligences. Liée à la connaissance des littératures étrangères, cette découverte aurait fait tomber le dogme d'une beauté unique et absolue et imposé de nouveaux critères esthétiques. Il n'importe plus pour la critique d'indiquer si telle ou telle œuvre répond à la norme – désuète – du bon goût. Le champ de questionnements de la critique s'est ouvert à la pluralité des facultés et de ses manifestations, et doit désormais s'attacher au lien – posé encore une fois comme naturel et nécessaire – entre les deux :

S'il y a en effet beaucoup de diversités dans les œuvres de la littérature et de l'art, cela tient à ce que ces œuvres ne sont pas le produit artificiel d'un travail de la réflexion. Des hommes vivants les ont composées, pour qui elles étaient un profond besoin, une intime et nécessaire satisfaction de tout l'être. Une page de prose ou de poésie manifeste donc un état de l'âme de celui qui l'a mise au jour. Pour comprendre cette page, c'est une condition indispensable que de se représenter cet état de l'âme. Ce que l'ancienne critique appelait l'imperfection d'une œuvre apparaît alors comme une condition de la vie même de cette œuvre<sup>61</sup>.

Chez Hennequin, qui incarne la critique positiviste en ce qu'elle a de plus assurée, il ne fait aucun doute qu'une particularité esthétique découle d'un trait psychologique précis. Tout l'« art » de la critique scientifique reposerait d'ailleurs sur l'identification de ces traits et, surtout, de la loi qui préside à leur mode d'organisation. Plus précisément, le problème qu'il devra résoudre est le suivant : « Étant donnée l'œuvre d'un artiste, résumée en toutes ses particularités esthétiques de forme et de contenu, définir en termes de science, c'est-à-dire exacts, les particularités de l'organisation mentale de cet homme<sup>62</sup>. » Car, ajoute-t-il un peu plus loin dans son ouvrage, « il existe une loi des dépendances des parties morales, aussi précise que la loi de dépendance des parties anatomiques<sup>63</sup> ». C'est dire combien dominante

---

<sup>61</sup> Paul Bourget, « Réflexion sur la critique » [1883], *op. cit.*, p. 317.

<sup>62</sup> Émile Hennequin, *La critique scientifique*, *op. cit.*, p. 65-66.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 130.



est cette représentation de l'homme qui fait de son œuvre la conséquence de son organisation « morale ».

C'est ainsi que la critique, habitée par une vision organiciste de l'individu moral qui découle de la conception du vivant propre aux sciences naturelles, est conduite à remonter systématiquement du texte à son auteur, sans la présence duquel aucune prise sérieuse du savoir sur le texte ne semble possible. Émile Deschanel, dans son *Essai de critique naturelle*, insiste sévèrement sur cette règle, qui fait de la connaissance de l'homme dans toutes les sphères de sa vie et de son organisation la condition *sine qua non* de la connaissance de l'œuvre : « L'œuvre de l'écrivain ou de l'artiste étant l'œuvre de l'homme tout entier dans sa complexité vivante, on ne peut espérer de bien connaître et de bien expliquer cette œuvre que par l'analyse de cette complexité, de ce "tout naturel"<sup>64</sup>. » Chez les praticiens de cette critique d'inspiration biologique, l'œuvre s'explique donc par ce « tout organisé » que constitue l'individu moral ; au sein de cette organisation, elle a même une « fonction » – elle est à l'homme ce que la ruche est à l'abeille – qu'il incombe au critique d'élucider...

Paul Valéry et Marcel Proust ne seront pas les premiers à critiquer cette approche de la création qui consiste à faire de l'auteur le principe premier de l'explication du texte. Du vivant de Bourget et de Hennequin, une voix s'élève pour contester cette évidence d'une correspondance directe entre l'écrivain et son œuvre : celle de Brunetière. Sceptique vis-à-vis d'un horizon de recherche qui gagne de plus en plus d'adeptes, Brunetière soutient que « pour quelques cas de concordance entre l'artiste et l'œuvre, j'en citerais tout autant de leur discordance, pour ne pas dire de leur contradiction<sup>65</sup> ». Mentionnant Shakespeare, le Tasse ou encore Bossuet, dont les œuvres présentent parfois une distance infranchissable avec leur auteur, Brunetière défend en fait l'idée de l'autonomie de l'art : « C'est que l'œuvre d'art,

---

<sup>64</sup> Émile Deschanel, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, Paris, Hachette, 1864, p. 193. Le « tout naturel » dont parle Deschanel constitue une référence à Bossuet, dont le critique exploite longuement les arguments en introduction afin de justifier son approche « physiologique » de la littérature : « En un mot, l'âme et le corps ne font ensemble qu'un tout naturel, et il y a entre les parties une parfaite et nécessaire communication » (Bossuet, cité dans Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 4).

<sup>65</sup> Ferdinand Brunetière, « La critique scientifique » [1888], *op. cit.*, p. 306.

avant d'être un "signe", est une œuvre d'art ; qu'elle existe en elle-même, pour elle-même, et que par ce seul motif on ne la saurait comparer aux œuvres de la nature<sup>66</sup>. »

### *Le modèle déterministe*

Toujours en lien avec l'influence de la biologie et contiguë à cette conception organiciste de l'être moral, la forte tendance à préconiser l'étude de l'auteur au détriment du texte s'explique par une seconde conception de l'homme, fort répandue à l'époque en raison de sa relative nouveauté – conception qui éclaire encore davantage l'importance qu'a pu prendre chez Sainte-Beuve et ses contemporains l'enquête biographique : l'homme s'explique par son environnement extérieur. Peut-être objectera-t-on que cette objectivation de l'auteur à l'intérieur d'un modèle déterministe ne procède en rien d'une perspective naturaliste et qu'il est dans l'ordre des choses qu'un objet scientifique soit rattaché à son environnement immédiat. En effet, il ne saurait y avoir de science là où il n'y a pas de facteur déterminant, puisque le propre de la science est précisément la recherche de causes et la formulation de lois. Ce qui vient inscrire cette autre conception de l'homme – déterministe, cette fois – à l'intérieur d'une perspective naturaliste à proprement parler, c'est le fait qu'elle conduise à une analyse qui répond à des procédures logiques identiques – chose que remarque très justement Brunetière, avec le recul :

[A]utant la théorie de l'influence des milieux était jadis conforme ou analogue à l'histoire naturelle de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier, autant, pour le moment [en 1888], les théories qui mettent dans la plasticité des espèces le principe de leur évolution sont conformes à l'histoire naturelle de Darwin et de Hæckel<sup>67</sup>.

Comme dans le domaine des sciences naturelles, où par exemple l'étude d'un animal implique l'examen non seulement de sa physiologie et de ses comportements (reproduction,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 323. C'est bel et bien en référence à la critique de type biographique telle qu'elle est défendue par Émile Hennequin que Brunetière refuse d'envisager d'abord l'œuvre littéraire comme un « signe » – signe de ce qui lui est « extérieur ». Rappelons que chez Hennequin, la critique scientifique, qu'il appelle également « esthopsychologie », est « la science de l'œuvre d'art en tant que signe » (Hennequin, *op. cit.*, p. 22) et qu'elle s'inspire directement des travaux de Taine qui, le premier, a considéré les œuvres d'art « non en soi, mais comme le *signe* de l'homme ou du peuple [...] » (Hennequin, *op. cit.*, p. 17).

<sup>67</sup> Ferdinand Brunetière, « La critique scientifique » [1888], *op. cit.*, p. 311.

nourriture, etc.) mais aussi celui de la géographie et du climat qui l'environnent, en plus des relations inter- et extra-spécifiques, l'auteur s'explique, chez les critiques de l'époque – et tout particulièrement chez Sainte-Beuve et Taine –, par le milieu naturel où il évolue : sa « race », ses parents, ses études, son éducation, le premier « groupe naturel littéraire<sup>68</sup> » au sein duquel s'est développé son talent, etc. Cette notion de groupe revêt, comme l'a justement indiqué Wolf Lepenies, « une importance extraordinaire chez Sainte-Beuve, parce que la perspective naturaliste se met définitivement en mouvement : il s'agit désormais de classification et de taxinomies au fil de l'histoire<sup>69</sup> ». Sainte-Beuve définit le groupe comme étant

non pas l'assemblage fortuit et artificiel de gens d'esprit qui se concertent dans un but, mais l'association naturelle et comme spontanée de jeunes esprits et de jeunes talents, non pas précisément semblables et de la même famille, mais de la même volée et du même printemps, éclos sous le même astre, et qui se sentent nés, avec des variétés de goût et de vocation, pour une œuvre commune<sup>70</sup>.

Le groupe, c'est Boileau, Racine, La Fontaine et Molière dans les années 1660 ; c'est Chateaubriand, Fontanes et Joubert à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle ; en Allemagne, c'est Bürger, Voss, Hœlty, Stolberg et tous ces jeunes étudiants que rassemble l'*Almanach des Muses* en 1770, etc. En somme, selon Sainte-Beuve, « pour bien connaître un talent, il convient de déterminer le premier groupe poétique ou critique au sein duquel il s'est formé, le groupe naturel littéraire auquel il appartient, et de l'y rapporter exactement. C'est sa vraie date originelle<sup>71</sup> ».

---

<sup>68</sup> Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *op. cit.*, p. 23.

<sup>69</sup> Wolf Lepenies, *op. cit.*, p. 248.

<sup>70</sup> Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *op. cit.*, p. 21. Mentionnons que la notion de groupe côtoie de près chez Sainte-Beuve celle de génération, directement inspirée de Lamarck, chez qui « la génération première et directe s'oppose à la génération opérée par voie de fécondation ou, si l'on veut, d'héritage » (Gérard Antoine, « "Groupe", "école", "famille", "génération" dans la critique de Sainte-Beuve », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 5, septembre-octobre 1980, p. 739).

<sup>71</sup> Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *op. cit.*, p. 23.

Ce n'est qu'une fois l'environnement de l'auteur rétabli que l'on pourra formuler à propos des œuvres des jugements sûrs, définitifs :

Chaque ouvrage d'un auteur vu, examiné de la sorte, à son point, après qu'on l'a replacé dans son cadre et entouré de toutes les circonstances qui l'ont vu naître, acquiert tout son sens, — son sens historique, son sens littéraire, — reprend son degré juste d'originalité, de nouveauté ou d'imitation, et l'on ne court pas le risque, en le jugeant, d'inventer des beautés à faux et d'admirer à côté, comme cela est inévitable quand on s'en tient à la pure rhétorique<sup>72</sup>.

Mais il ne faudrait pas croire que Sainte-Beuve quitte le domaine littéraire pour se tenir exclusivement cantonné sur le territoire biographique. Dans la grande majorité des cas, ce qui motive ses recherches, ce n'est pas le goût de l'anecdote, ni le pur plaisir de la recherche érudite, mais précisément le lien de concordance à établir entre toutes les circonstances que l'enquête biographique permet de découvrir et la réalisation d'une œuvre unique. Plus concrètement, c'est l'individu génial qui intéresse Sainte-Beuve, ou, pour reprendre une formule qui revient sous sa plume, « l'individu-talent ».

Dès ses premiers articles, Sainte-Beuve rattache en effet la recherche des facteurs extérieurs à l'explication du génie. Le critique doit s'attacher à trouver « l'instinct et la loi de ce génie<sup>73</sup> ». À travers le préambule qui ouvre son article sur Corneille, rédigé alors qu'il a à peine vingt-cinq ans, Sainte-Beuve estime que l'important pour la critique, lorsqu'il s'agit d'aborder un grand écrivain, est de chercher

[à] saisir, [à] embrasser et [à] analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordées de telle sorte, qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre. Si vous comprenez le poète à ce moment critique, si vous dénouez ce nœud auquel tout en lui se liera désormais, si vous trouvez, pour ainsi dire la clef de cet anneau mystérieux, moitié de fer, moitié de diamant, qui rattache son existence, radieuse, éblouissante et solennelle, à son existence première, obscure, refoulée, solitaire, et dont plus d'une fois il voudrait dévorer la mémoire, alors on peut dire de vous que vous possédez à fond et que vous savez votre poète<sup>74</sup> [...].

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>73</sup> Sainte-Beuve, « Pierre Corneille » [1828], dans *Portraits littéraires*, vol. I., *op. cit.*, p. 31.

<sup>74</sup> *Ibid.*

C'est un reproche de cet ordre qu'il adressera à Taine, au moment où paraît son *Histoire de la littérature anglaise*, en 1864. Selon Sainte-Beuve, si l'étude de Taine constitue une révolution en histoire littéraire, elle est néanmoins passée à côté d'un point fort important, pour ne pas dire capital : « [L]'étincelle même du génie en ce qu'elle a d'essentiel<sup>75</sup>. » En effet, en s'intéressant à la race, au milieu, au moment, Taine a pu expliquer de quelle manière un talent particulier a pu être favorisé, mais il n'est pas parvenu à expliquer pourquoi, à l'intérieur de ces mêmes circonstances, ce seul talent est né. Par exemple, selon Taine, *La princesse de Clèves* ne pouvait naître à aucun autre moment qu'à l'époque qui l'a vu naître. Selon Sainte-Beuve, pour aller plus loin dans l'analyse, il aurait fallu montrer en quoi « il n'y avait qu'une âme au XVII<sup>e</sup> siècle pour faire *La princesse de Clèves*<sup>76</sup> [...] ».

Du texte à l'auteur et de l'auteur au texte, l'entreprise herméneutique de Sainte-Beuve implique des allées et venues constantes entre ces deux objets destinés à s'éclairer mutuellement, mais demeure orientée vers ce foyer précis – ce nœud qui rattache l'un et l'autre – qu'est la faculté créatrice, manifestation d'un talent unique qui n'a de cesse de le fasciner.

#### *Les limites de la méthode naturelle en littérature*

Mais la critique beuvienne se montre prudente face au modèle des sciences naturelles. Moins assuré que Taine et Hennequin quant à la possibilité de connaître *vraiment* l'homme, Sainte-Beuve se garde de trop durcir le lien de correspondance entre celui-ci et son œuvre. C'est que l'homme est doté d'une complexité et d'une indétermination qui rend périlleuse toute tentative d'objectivation. Toujours dans ce second article sur Chateaubriand où il est question, pour la première fois, d'exposer les fondements de sa « méthode naturelle », Sainte-Beuve présente les limites du modèle biologique : « Pour l'homme, sans doute, on ne pourra jamais faire exactement comme pour les animaux ou pour les plantes ; l'homme moral est plus complexe ; il a ce qu'on nomme *liberté* et qui, dans tous les cas, suppose une grande

---

<sup>75</sup> Sainte-Beuve, « Histoire de la littérature anglaise par M. Taine » [1864], dans *Nouveaux lundis*, vol. VIII, Paris, Michel Lévy Frères, 1867, p. 69.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 86.



mobilité de combinaisons possibles<sup>77</sup>. » Cette idée de la grande mobilité de l'homme et de sa difficile objectivation, il l'avait formulée avant cela dans un article sur Taine, au contact duquel il est amené à adopter des positions plus nuancées – probablement en raison des positions très tranchées de ce dernier. Face à la recherche tainienne de la faculté maîtresse, Sainte-Beuve rappelle que les talents humains sont une « matière essentiellement ondoyante et flottante, diversité et complication infinie<sup>78</sup> ». Ce point de vue sera plus tard défendu par Brunetière, également sceptique à l'égard d'une critique qui rapporte trop facilement les qualités d'une œuvre aux caractères de son auteur : « C'est que nous sommes plus complexes, moins homogènes, et surtout plus maîtres de nous que M. Hennequin ne le suppose, avec les partisans du déterminisme<sup>79</sup>. »

C'est donc volontairement que Sainte-Beuve se garde de systématiser et qu'il préfère l'observation et la description. Toutes ces conditions que l'enquête biographique aura permis de découvrir serviront à comprendre un talent, mais ne peuvent – du moins pas encore – être érigées en loi. À Taine qui vient de publier son *Histoire de la littérature anglaise*, il réplique que « ces conditions servent, en effet, l'individualité et l'originalité personnelle, la provoquent, la sollicitent, la mettent plus ou moins à même d'agir ou de réagir, mais sans la créer<sup>80</sup> ». C'est sans doute sur ce point que Sainte-Beuve se distingue le mieux de Taine, trop enclin, selon lui, à quitter rapidement le domaine empirique pour construire des lois et ériger des systèmes. Si la « méthode naturelle » en littérature apporte à Sainte-Beuve un savoir *a posteriori*, celle de Taine s'inscrit dans une logique prédictive, la même qui, tout au long du siècle, fera l'objet des débats à la fois chez les sociologues et les historiens. Cette méthode naturelle, selon Sainte-Beuve,

en est aujourd'hui au point où la botanique en était avant Jussieu, et l'anatomie comparée avant Cuvier, à l'état, pour ainsi dire, anecdotique. Nous faisons pour

<sup>77</sup> Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *op. cit.*, p. 16-17.

<sup>78</sup> Sainte-Beuve, « Divers écrits de M. H. Taine » [1857], dans *Causeries du lundi*, vol. XIII, Paris, Garnier frères, s.d., p. 272.

<sup>79</sup> Ferdinand Brunetière, « La critique scientifique » [1888], *op. cit.*, p. 307-308.

<sup>80</sup> Sainte-Beuve, « *Histoire de la littérature anglaise* par M. Taine » [1864], *op. cit.*, p. 87.

notre compte de simples monographies, nous amassons des observations de détail ; mais j'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprit<sup>81</sup>.

Or, ainsi que le rappelle Wolf Lepenies, cette difficulté – celle de la mobilité de l'objet – n'est pas étrangère aux sciences naturelles. « En histoire naturelle, explique Lepenies en reprenant le propos de Canguilhem, la botanique a toujours eu la part plus facile que la zoologie : les plantes ne bougent pas ; elles ne peuvent s'attaquer à l'homme ni se dérober à son observation<sup>82</sup>. » Le problème de l'objectivation du vivant ne tarde pas à préoccuper les sciences morales. Non seulement l'homme, à l'instar de l'animal, est un être qui évolue et se déplace – il est donc susceptible de développer une singularité qui rend problématique toute ontologisation –, mais il est également doté d'une dimension intérieure et invisible qui échappe à l'observation empirique et vient complexifier le problème de classification. Dans un contexte comme celui-ci, il est tentant de se demander pourquoi la critique, à travers ce débat sur la difficile objectivation de l'homme<sup>83</sup>, n'a pas dès lors été amenée à délaisser l'étude biographique pour se pencher sur le texte, objet empirique stable – les discussions sur la polysémie du texte viendront beaucoup plus tard – aux contours plus facilement délimitables.

Outre le fait que les outils d'analyse textuelle sont encore à développer à l'époque, la valeur de l'œuvre en soi n'est pas encore chose admise – hormis chez les tenants de l'art pour l'art. Même dans les dernières décennies du siècle, c'est encore très souvent à la lumière de critères extrinsèques à la littérature que les œuvres sont critiquées. Selon Sainte-Beuve, qui accueille favorablement la méthode et l'« art poétique » de Flaubert, le roman *Madame Bovary* demeure décevant en raison de l'absence de personnages représentant la morale et le

---

<sup>81</sup> Sainte-Beuve, « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *op. cit.*, p. 17.

<sup>82</sup> Wolf Lepenies, *op. cit.*, p. 241. Voir Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968.

<sup>83</sup> Ce problème est évoqué par Sainte-Beuve à plusieurs reprises et revient comme une obsession chez plusieurs critiques tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons la fameuse citation de Sénac de Meilhan que Sainte-Beuve place en exergue de tous les volumes des *Portraits contemporains* : « Nous sommes mobiles, et nous jugeons des êtres mobiles. »

bien : « [U]n reproche que je fais à son livre, c'est que le bien est trop absent ; pas un personnage ne le représente<sup>84</sup>. » Taine, pour sa part, dénonce une critique trop exclusivement penchée sur le texte : « On se trompe lorsqu'on étudie le document comme s'il était seul. C'est traiter les choses en simple érudit, et tomber dans une illusion de bibliothèque<sup>85</sup>. » Barante, quant à lui, reproche à ceux qui ne s'intéressent qu'au texte d'isoler les études littéraires du reste des autres savoirs et d'exercer un « métier spécial, au lieu d'y voir le talent d'expression appliqué à toutes les pensées, à tous les sentiments de l'humanité<sup>86</sup> ». Selon Deschanel, dont le propos se fait aussi véhément que celui de Taine, « [c]eux qui ne font pas marcher de front la physiologie, la morale, l'histoire et le reste, sont des rhétoriciens incurables, qui n'ont pas le goût de la réalité<sup>87</sup> ». Chez Hennequin, enfin, l'appréciation des œuvres en elles-mêmes constitue une « tâche secondaire<sup>88</sup> ». Bref, le texte littéraire, encore dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ne parvient pas à s'imposer aux yeux de la critique comme un objet de savoir autonome et suffisamment digne d'intérêt pour permettre qu'on l'investisse sans recourir à des considérants extérieurs, qu'ils soient historiques, sociologiques ou moraux.

#### *Une « science de l'auteur »*

Le prodigieux essor du modèle scientifique amène les sciences morales à faire reposer la plus grande part de leurs efforts sur la recherche des causes et des lois. C'est sur elle seule

---

<sup>84</sup> Sainte-Beuve, « Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le moniteur universel*, 4 mai 1857, p. 491.

<sup>85</sup> Hippolyte Taine, « Introduction », dans *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1866 [1863-1864], p. V.

<sup>86</sup> Barante, *op. cit.*

<sup>87</sup> Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 193. Deschanel poursuit ainsi son réquisitoire contre une critique exclusivement portée sur le texte : « Ce qu'on cherche dans une lecture, c'est l'homme, la femme, la vie, la passion, — le tempérament ou la fantaisie, — le corps et l'âme, — non la rhétorique et les paperasses. Les livres où il n'y a que ces deux choses ne sont bons que pour les pédants, les collectionneurs ou les bouquinistes » (*ibid.*, p. 196). Deschanel estime en outre que les rhétoriciens « qui n'ont que des phrases à la place du cœur, des phrases à la place de l'esprit, des phrases à la place du tempérament, semblables aux momies pleines de bandelettes écrites, — sont fastidieux à mourir » (*ibid.*, p. 196).

<sup>88</sup> Émile Hennequin, *op. cit.*, p. 64.

que se fonde le savoir scientifique. Les études littéraires ne tardent pas à s'approprier ce modèle et à en faire la promotion. Par le terme de critique scientifique, Hennequin entend bien ce « travail de science pure, où l'on s'applique à démêler des causes sous des faits, des lois sous des phénomènes étudiés sans partialité et sans choix<sup>89</sup> ». Chez Taine, la connaissance des faits doit conduire à la formulation de la loi qui les gouverne telle une force, car « [c]onnaître un objet, c'est connaître sa cause, et la suivre dans tout l'ordre de ses effets<sup>90</sup> ». « Cette force seule intéresse le philosophe : car, selon le mot d'Aristote, l'universel est l'unique objet de la science<sup>91</sup> », écrit-il en 1858 en guise de réponse à ceux qui considèrent sa démarche comme étant « réductrice » et qui lui reprochent son systématisme. En ouverture à son étude sur la critique littéraire, Achille Ricardou abonde dans le même sens : « La critique littéraire consiste à analyser l'œuvre d'un écrivain, à l'expliquer par ses causes, à juger sa valeur esthétique<sup>92</sup>. » Face à de tels plaidoyers en faveur d'un modèle causaliste, l'interprétation est rapidement portée au second rang. Elle est considérée à l'ère positiviste comme une activité aléatoire, sans fondements objectifs, dont les résultats, toujours relatifs, peuvent être contredits. Comme l'observe Tzvetan Todorov, « un des rêves du positivisme en sciences humaines est la distinction, voire l'opposition, entre interprétation – subjective, vulnérable, à la limite arbitraire – et description, activité sûre et définitive<sup>93</sup> ». C'est en effet en prenant appui sur l'observation empirique et la description que la critique littéraire cherche à fonder la scientificité de sa démarche. Considérant l'œuvre d'un auteur comme un effet de son organisation, Achille Ricardou retrace ainsi le parcours interprétatif

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>90</sup> Hippolyte Taine, « Préface », *Essais de critique et d'histoire*, *op. cit.*, p. III.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>92</sup> Achille Ricardou, *La critique littéraire. Étude philosophique*, préfacé par Ferdinand Brunetière, Paris, Hachette, 1896, p. 1.

<sup>93</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, vol. II, Paris, Seuil, coll. « Points/Sciences humaines », 1973 [1968], p. 17.



que doit suivre le critique : « L'effet lui a suggéré, par une sorte d'anticipation intellectuelle, l'idée de la cause ; et la connaissance empirique de la cause lui a fait comprendre l'effet<sup>94</sup>. »

Enfin, si la critique n'est pas d'abord portée à délaissier l'auteur au profit de l'analyse textuelle, c'est aussi, dans une large mesure, qu'elle se trouve affectée par les contacts nombreux qu'elle entretient avec une « science morale » en voie de constitution : la science historique. C'est ce rapport de la critique littéraire à l'histoire qu'il s'agira maintenant de préciser, afin de voir de quelle manière cette dernière discipline a pu également contribuer à faire de la critique littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle une « science de l'auteur ».

#### *L'histoire : une discipline en effervescence*

Ce n'est pas seulement parce qu'elle subit l'influence du modèle historiographique que la critique littéraire, dès le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, tend à le calquer, aussi bien par ses objets que par sa méthode. Le rapport entre les deux champs d'études, en effet, ne se joue pas seulement, comme on pourrait être porté à le croire, sur le plan d'une pression disciplinaire, d'un ascendant exercé par l'histoire sur la critique. Il se joue également sur le plan d'un échange dynamique, voire d'une série d'interférences qui ont cours de part et d'autre. L'intérêt accordé par la critique à l'enquête biographique ainsi qu'aux données factuelles entourant la vie de l'auteur s'expliquerait plus précisément par le rayonnement que connaît alors l'histoire, discipline en plein essor, à la constitution de laquelle chacun est appelé à travailler.

Au moment où Sainte-Beuve réalise ses premiers travaux de critique littéraire, la science historique n'est pas encore constituée comme telle. Comme le rappelle Marcel Gauchet, dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle le domaine de l'historiographie est scindé en deux territoires distincts. D'un côté se trouve l'enquête érudite, dont l'héritage méthodologique provient du siècle précédent, plus précisément des congrégations bénédictines et de l'Académie des Inscriptions. Ce sont elles qui instrumentalisent l'approche du passé, entre autres en développant l'analyse critique des sources. De l'autre côté se trouve un ensemble de pratiques qui relèvent des philosophies de l'histoire. Depuis Vico jusqu'à l'idéalisme

---

<sup>94</sup> Achille Ricardou, *op. cit.*, p. 42.



allemand, en effet, « l'idée de philosophie de l'histoire a fait son chemin et imposé la représentation du caractère producteur et significatif de l'enchaînement des affaires humaines dans le temps<sup>95</sup> ». Cette bipartition ne serait pas le résultat de pratiques tâtonnantes, incertaines, mais le fait « d'une organisation de pensée assignant des conditions très précises à l'approche du passé et partageant rigoureusement en particulier ce qui relève de l'établissement ponctuel du fait et ce qui touche à la saisie globale du sens<sup>96</sup> ».

Les années 1830 marqueraient, selon Gauchet, l'unification de ces deux pôles. Une série de transformations intellectuelles auraient en effet permis la réalisation des avancées techniques, analytiques et conceptuelles qui avaient été projetées par les penseurs du siècle des Lumières. Dans un premier temps, l'histoire érudite, encore très reliée à l'Église et à l'Ancien Régime, ne saurait plus se contenter de simplement compiler les données recueillies<sup>97</sup>, mais se doit d'interroger, en plus des matériaux, la nature de l'opération analytique qui lui fait concevoir comme tel le déroulement du passé. Bref, l'enquête érudite se double d'une opération herméneutique – métahistoriographique (sur le sens de l'histoire), pourrait-on dire. La philosophie de l'histoire, quant à elle, voit ses prétentions réduites face à la fragilisation d'un postulat qui l'avait soutenue depuis plus d'un siècle, à savoir la possibilité d'une saisie *a priori* du sens du devenir historique, pure opération de l'esprit sur lui-même, dégagé des événements. Avec l'entrée des masses dans l'histoire, l'affirmation du schème national<sup>98</sup> et le renouvellement du genre narratif – la forme du roman historique

---

<sup>95</sup> Marcel Gauchet, « L'unification de la science historique », dans *Philosophie des sciences historiques. Le moment romantique*, textes réunis et présentés par Marcel Gauchet, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 2002, p. 11.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>97</sup> En 1829, Benjamin Guérard constate que les historiens de son époque « n'ont rien découvert, rien conquis sur le passé : ils se sont contentés des richesses qu'avaient accumulées pendant un siècle et demi les illustres congrégations de Saint-Maur et de Saint-Vanne, et sans prétendre leur succéder dans la tâche immense qu'elles s'étaient imposée et qu'elles ont laissée imparfaite, ils n'ont fait que remuer et retourner d'anciens matériaux » (cité dans Marie-Paule Caire-Jabinet, *L'histoire en France du Moyen Âge à nos jours. Introduction à l'historiographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Université », 2002, p. 116-17).

<sup>98</sup> C'est à travers une explication fort abstraite, mais non dépourvue de poésie, que Marcel Gauchet explique l'avènement, dans la pensée collective, de l'idée de Nation : « Au foyer enfin de cet ensemble de transformations, un schème unificateur d'origine politique : la Nation. On n'entend pas

semble à même de faire coexister « l'analyse généralisante et la reconstitution particularisante<sup>99</sup> » –, la voie est ouverte à l'unification de la science historique.

C'est autour des années 1860 que l'histoire s'autonomise comme discipline et accède à une reconnaissance scientifique. Mais la proximité de l'histoire et de l'art semble un obstacle important. Du moins, elle en dérange plusieurs. En 1855, dans la foulée de Michelet, Taine estime que « [l']histoire est un art [...], mais elle est aussi une science<sup>100</sup> [...] ». Taine est l'un des premiers à vouloir mettre fin à l'indistinction disciplinaire qui caractérise le champ des futures sciences humaines, en cherchant avant tout à élaborer les bases d'une méthode historique<sup>101</sup>. À peine quelques années après lui, on se met à revendiquer l'autonomie de l'histoire :

L'histoire, la première, revendique son autonomie avec Fustel de Coulanges qui, à partir de *la Cité antique* (1864), lui donne à la fois une « méthode » et une pratique très différentes de celles de Michelet. « [L']histoire n'est pas un art, elle est une science pure », affirme-t-il en 1888, soulignant la rupture avec la littérature et mettant au premier plan le souci de l'érudition et de l'objectivité<sup>102</sup>.

---

par là l'objet privilégié de recherche des historiens ou le thème dominant de leur idéologie. On vise, à un niveau beaucoup plus profond, la mise en forme globale du passé opérée par son imputation en totalité à l'invisible entité détentrice de la souveraineté et garante, en sa permanence, de l'identité collective à travers la durée. » (Marcel Gauchet, *op. cit.*, p. 17-18.)

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 17. C'est Walter Scott qui, précisément, fournira aux historiens le modèle le mieux à même de résoudre la difficulté d'une « histoire-science » jouant à la fois sur le plan d'une idée générale à transmettre et d'un contenu factuel à détailler : « Pour faire coexister et parler de concert des choses qui de tradition s'excluent, comme l'analyse généralisante et la reconstitution particularisante, il faut plus même que chevaucher le partage ancien des genres, il faut élaborer une économie inédite de la signification. À cet égard, le modèle matriciel va venir du roman historique. [...] La technique d'universalisation du singulier qui constitue son innovation décisive permet de dessiner un tableau d'ensemble en restant concret, et, dans l'autre sens, de restituer les traits individuels sans perdre de vue l'idée. » (*Ibid.*, p. 17.)

<sup>100</sup> Hippolyte Taine, « Michelet » [1855], dans *Essais de critique et d'histoire*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Hachette, 1866, p. 189.

<sup>101</sup> Voir notamment la préface à la première édition des *Essais de critique et d'histoire* (Paris, Hachette, 1858).

<sup>102</sup> Gérard Delfau et Anne Roche, *op. cit.*, p. 76-77.

Même à la fin du siècle, le problème semble encore de taille. Dans un chapitre qu'il consacre à l'orientation de l'histoire, Charles Seignobos se demande si l'évolution récente de la discipline va finir par « expulser l'art de l'histoire<sup>103</sup> ». Rappelant que l'histoire était jadis considérée comme une discipline relevant à la fois de l'art – « en tant qu'elle faisait revivre les choses passées<sup>104</sup> » – et de la science – « en tant qu'elle recherchait la vérité<sup>105</sup> » –, il soutient que désormais « les exigences de la science se sont si fort accrues qu'on peut se demander si elles ne deviennent pas de plus en plus incompatibles avec les conditions essentielles de l'art<sup>106</sup> ». On voit que la discipline n'est pas encore parfaitement détachée du giron qui l'a vue naître...

Tout en tâchant de délimiter ses frontières avec de plus en plus de vigueur, l'histoire cherchera en outre à s'imposer comme modèle face aux autres disciplines en voie de constitution, « entret[enant] avec la sociologie et la critique littéraire des rapports teintés d'une propension à l'impérialisme théorique<sup>107</sup> ».

Il faut dire, comme le soulignent fort justement Gérard Delfau et Anne Roche, que l'histoire positiviste – paradoxalement – offre le moyen de dépasser un scientisme qui, de plus en plus, apparaît comme naïf et réducteur. Aux yeux de Brunetière, par exemple, il est déplorable que certains croient

que chacun de nous parle naturellement comme il doit parler ; que, si nous avons l'esprit fait d'une certaine manière, il ne dépend ni de nous, ni de personne au monde, ni d'aucune considération, de changer le cours de nos idées ; que nous écrivons enfin comme le ver fait son cocon ou l'araignée sa toile<sup>108</sup> [...].

---

<sup>103</sup> Charles Seignobos, « L'histoire », dans Louis Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, tome VIII. Dix-neuvième siècle. Période contemporaine (1850-1900)*, Paris, Armand Colin, 1899, p. 304.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Gérard Delfau et Anne Roche, *op. cit.*, p. 71.

<sup>108</sup> Ferdinand Brunetière, « La critique scientifique » [1888], *op. cit.*, p. 308.

Dans *La République radicale ?*, Madeleine Rebérioux retrace cet attrait qu'exerce l'histoire, notamment aux yeux de ceux qui prônent un dépassement du déterminisme scientiste. « C'est par rapport à elle [l'histoire] que se définit autour de Vidal de La Blache la nouvelle géographie. [...] Le paysage régional, objet premier de l'étude, n'est pas "une chose donnée par la nature", mais "le produit de l'activité de l'homme", l'œuvre de l'histoire<sup>109</sup>... » En outre, notent Delfau et Roche, c'est par rapport à elle – contre elle, précisément – que se développe la sociologie durkheimienne. C'est aussi en référence à l'histoire que la critique littéraire se renouvelle dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, désireuse de se détacher de la critique de goût sans tomber dans ce que l'on pourrait appeler un « sociologisme du reflet ».

Ce rayonnement de l'histoire, qui s'observe tant dans l'attirance qu'exerce sa méthode que dans la prise de distance que l'on affiche son égard, est à l'origine des grands débats d'idées qui marquent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le tournant du siècle suivant – débats à partir desquels prendront forme les différentes disciplines qui constituent désormais l'ensemble des sciences humaines :

[C]ette vitalité et cette contestation de l'histoire favorisent les grands débats d'idées où s'affrontent de façon pluridisciplinaire les spécialistes ; ainsi, la polémique entre historiens et sociologues dans années 1902-1903, où, par delà la tentation de chacun d'annexer la science voisine, s'élabore un dépassement du positivisme dans sa double formulation : déterminisme durkheimien et « histoire événementielle » de Langlois, de Seignobos, de Rambaud ou de Lavisse<sup>110</sup>.

Après la biologie, qui constitue jusque dans les années 1850-1860 « l'expression la plus achevée de la science moderne<sup>111</sup> », la discipline historiographique représente un des principaux moteurs des sciences humaines. Il n'est donc pas surprenant de retrouver chez les critiques littéraires de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle non seulement des emprunts multiples

---

<sup>109</sup> Madeleine Rebérioux, *La république radicale ? 1898-1914*, Paris, Seuil, coll. « Points/Nouvelle histoire de la France contemporaine », 1975, p. 179.

<sup>110</sup> Gérard Delfau et Anne Roche, *op. cit.*, p. 78.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 63.

au vocabulaire et à la méthodologie propres à l'historiographie, mais aussi une volonté ferme de s'inscrire dans le cadre d'une démarche historique – gage de rigueur et de scientificité.

Il ne faudrait pas croire que ce voisinage n'a fait que profiter à la critique. Bien sûr, au contact de l'histoire, la critique littéraire est passée « d'une appréciation personnelle et arbitraire des "beautés" ou des "défauts" des œuvres [...] à une vivante et profonde histoire du développement de l'esprit humain<sup>112</sup> ». Elle a su puiser dans l'histoire ce qui devait la faire sortir du domaine de l'axiologie pour l'inscrire dans le champ du savoir à proprement parler. Mais ce qu'elle a apporté à l'histoire demeure aussi considérable. En rendant accessible les œuvres d'époques reculées, le critique ne constituait-il pas un allié précieux de l'historien ? Ne lui fournissait-il pas un accès direct au passé, à ce qui n'est pas de l'ordre du visible<sup>113</sup>, qui plus est ?

Si l'histoire permet à la critique de mieux comprendre la littérature, celle-ci, en revanche, permet aux historiens de mieux connaître le passé. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les deux disciplines entretiennent donc plus qu'un rapport de voisinage. Par l'intérêt qu'elles se portent mutuellement, elles sont inextricablement liées, formant ce fameux « cercle herméneutique<sup>114</sup> » décrit par Jean-Thomas Nordmann dans son ouvrage consacré à Taine. C'est de cette nécessaire imbrication de l'histoire et de la critique que naît la confusion en ce qui a trait à la pratique de Sainte-Beuve. Doit-on parler, en ce qui le concerne, de « critique biographique » ou de « biographie critique », comme serait enclin à le faire Gustave Lanson ? Chez Taine, à la fois historien, philosophe et critique littéraire, « la fonction cognitive des œuvres fonde elle-même la validité du cercle herméneutique par lequel se définissent les rapports de l'histoire et de la critique : la critique des œuvres aide à connaître l'histoire qui elle-même aide à expliquer les œuvres, leur nature et leur genèse<sup>115</sup> ».

---

<sup>112</sup> Brunetière, « Préface », dans Achille Ricardou, *op. cit.*, p. VII.

<sup>113</sup> Nous renvoyons ici à la notion d'« homme intérieur » si chère à Taine.

<sup>114</sup> Jean-Thomas Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 112.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 133.



Si, comme l'écrit Wolf Lepenies, « la critique littéraire [au XIX<sup>e</sup> siècle] était une science de l'homme<sup>116</sup> », il faut alors se demander si le terme de critique littéraire convient pour désigner l'activité de ces critiques. Ne cherchent-ils pas à élucider autre chose que le texte ? Si les efforts de Sainte-Beuve se bornent ultimement à ces fameuses familles d'esprit, ceux de Taine ne visent pas autre chose que la « faculté maîtresse ». Et nous pourrions ajouter, pour complexifier un peu le débat, que ce n'est pas en tant qu'historien – qui compile des faits – mais en tant que philosophe – qui analyse et interprète – que Taine aborde la personnalité d'un auteur. Selon Jean-Thomas Nordmann, par ailleurs, ce « moi créateur » dont Taine finit par rendre compte ne se confond pas avec la réalité historique du créateur. C'est sur ce plan que le problème semble trouver une solution, selon lui : « Entre la réalité du type et la réalité de l'individu, l'image du créateur se trouve ainsi construite plutôt que décrite. [...] De là la constitution d'un véritable univers critique<sup>117</sup> [...] ».

Les pages qui précèdent nous ont permis de constater que c'est bien l'enquête biographique qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, ouvre à la critique littéraire l'accès au savoir scientifique. Nous avons vu de quelles manières la critique fut conduite à puiser aux sciences naturelles – faisant sienne la conception *organiciste* et *déterministe* du vivant, notamment – et à l'histoire de quoi l'extraire du domaine de l'axiologie pour l'amener à être autre chose qu'un inventaire de qualités et de défauts.

Il est néanmoins curieux de constater que peu de critiques se réclament de la biographie à proprement parler. Autrement dit, on recourt volontiers à l'enquête biographique, sans pour autant se réclamer de la biographie comme telle. Comment expliquer cette réserve ? Quel est le statut de la biographie d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle ? Et quelle est sa *spécificité* ? Voilà ce à quoi nous tenterons de répondre dans le chapitre qui suit. En précisant le statut de la biographie d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle, nous serons mieux en mesure de définir la particularité de cette critique biographique qui s'échafaude à la même époque.

---

<sup>116</sup> Wolf Lepenies, *op. cit.*, p. 245.

<sup>117</sup> Jean-Thomas Nordmann, *op. cit.*, p. 176.

## CHAPITRE 2

### « CECI N'EST PAS UNE BIOGRAPHIE »

#### SPLENDEURS ET MISÈRES DE LA BIOGRAPHIE D'ÉCRIVAIN DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

Les époques critiques et blasées en apparence sont curieuses des origines du talent, de ses sources mystérieuses, des naïvetés qu'il mêle à ses audaces, des ingénuités de sa témérité. On aime la surprise rafraîchissante de ces intimités, de ces virginités du génie qui s'éveille encore nu, avant les parures et les coquetteries de l'art.

Mathurin de Lescure, *Chateaubriand* (1892)

L'intérêt que suscite la figure de l'auteur chez les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle est, on l'a vu, à mettre en lien avec la naissance des sciences naturelles (la biologie) et humaines (la science historique). L'approche biographique apparaît alors à la critique comme l'un des meilleurs moyens d'éviter de « composer, sur un écrivain, une dissertation abstraite<sup>1</sup> ».

Ce même intérêt pour la figure de l'auteur, conjugué au développement fulgurant de la presse, des librairies et de l'enseignement, expliquerait, en partie, le « pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle », pour reprendre le titre d'un article de Luc Fraisse consacré précisément à l'évolution de la biographe d'écrivain comme genre. Bien qu'un certain contexte culturel lui soit défavorable, notamment en raison du fait qu'à l'époque « [l]es philosophies de l'histoire [...] dévaluent le rôle de l'individu au profit

---

<sup>1</sup> Luc Fraisse, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle », *Contextes*, n° 3, juin 2008, p. 11, en ligne, <<http://contextes.revues.org/2153>>, consulté le 16 décembre 2013.

d'abstractions ou de collectivités anonymes (peuples, races, classes<sup>2</sup>...) », il faut dire que la biographie jouit alors d'une grande popularité. Cette dernière exerce une fascination telle qu'entre 1870 et 1874, par exemple, elle en vient à représenter 1,8 % du flux total de l'édition française<sup>3</sup>.

Or, on aurait tort de croire que c'est le XIX<sup>e</sup> siècle qui a donné naissance à la biographie d'écrivain. Dans son article, Luc Fraisse rappelle qu'au moment où la critique fait sienne l'approche biographique, la biographie d'écrivain, elle, existe depuis des centaines d'années déjà :

La biographie d'écrivain entre dans le genre de la vie des hommes illustres, qui s'est formé, on le sait, dans la littérature de l'Antiquité. L'écrivain ne se distingue que très lentement des hommes illustres en général, puisqu'il survit par ses œuvres, puis des hommes de pensée dans leur ensemble, au même titre que les savants ou les philosophes<sup>4</sup>.

Dans la première moitié du siècle, la biographie d'écrivain occupe un espace qui lui appartient en propre, situé à mi-chemin entre science et art, positionnement qui en fait, pour reprendre la formule de Paul Murray Kendall, « le métier-science-art de l'impossible<sup>5</sup> ». Or, si, dans les années 1850, la critique littéraire cherche – par la médiation du *biographique* – à obtenir une reconnaissance scientifique, la biographie d'écrivain, elle, semble encore cultiver l'équivoque. Le discours que les biographes eux-mêmes tiennent sur leur pratique (dans les préfaces et les introductions, entre autres) révèle que ce positionnement problématique est tout à fait conscient et assumé. Catégorie de la science historique (ou *infrahistoire*<sup>6</sup>), la

---

<sup>2</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> Luc Fraisse, *op. cit.* p. 2.

<sup>5</sup> Paul Murray Kendall, *The Art of Biography*, London, George Allen and Unwin, 1965, p. X (traduit et cité par D. Madelénat, *op. cit.*, p. 11). L'impossibilité de l'entreprise biographique est à rattacher, comme le rappelle Madelénat, à la démesure même du projet : « identification et résurrection d'une personnalité cohérente, substance connaissable sous la variété des circonstances » (*ibid.*, p. 206).

<sup>6</sup> Cette dénomination est de Daniel Madelénat. Elle renvoie à l'idée de la biographie comme sous-catégorie de l'historiographie.

biographie d'écrivain se pose aussi, en effet, comme *art du portrait*, rendu possible par le travail de l'imagination.

Le *tournant* positiviste va bien sûr affecter la biographie d'écrivain. « Rappelons en effet que pour la critique scientifique, la reconstitution biographique ne sert *a priori* à rien, et qu'il faut s'en tenir à l'étude de l'œuvre<sup>7</sup>. » Pour la critique littéraire, l'approche biographique se justifie dans la mesure où elle lui permet de saisir ce qu'une analyse strictement textuelle ne saurait révéler : la genèse d'une œuvre, voire « une logique à long terme<sup>8</sup> ». Telle est la finalité de la critique biographique dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

En cette ère fébrile où la science promet d'apporter plus qu'un renouvellement des connaissances – « la science seule peut améliorer la malheureuse situation de l'homme ici-bas<sup>9</sup> », soutient Ernest Renan –, la biographie est invitée à clarifier son statut – son équivocité allant à l'encontre de *l'esprit* du temps, comme en témoigne Charles Seignobos :

[L]es « portraits » de personnages, regardés jadis comme une des formes de l'art historique, ne peuvent plus guère prétendre à une place dans l'histoire scientifique ; il est bien rare que les documents fournissent les éléments d'un portrait certain, et l'on sait trop ce qu'il y a de conjectures dans la « psychologie » même d'un contemporain que nous pouvons connaître directement, pour accueillir comme vérité établie la reconstitution d'un caractère historique sur lequel on n'a que des renseignements indirects<sup>10</sup>.

Face au discrédit qui pèse sur elle, la biographie d'écrivain va être amenée à repenser, elle aussi, sa finalité. Dans l'article qu'il consacre à la question, Luc Fraisse indique sommairement ce que la biographie d'écrivain apparaît être en mesure d'apporter à la

---

<sup>7</sup> Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>9</sup> Ernest Renan, *L'avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. IX.

<sup>10</sup> Charles Seignobos, « L'histoire », dans Louis Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, tome VIII. Dix-neuvième siècle. Période contemporaine (1850-1900)*, Paris, Armand Colin, 1899, p. 308.

connaissance du fait littéraire – et ce par quoi elle trouvera sa légitimité. En réponse à tous ses détracteurs, qui lui reprochent notamment de collectionner des faits gratuitement, la biographie se *psychologise*. Elle se donne pour mission de compiler, oui, des données, mais à la recherche d'un but précis : « remonter à l'unité profonde de l'œuvre<sup>11</sup> ». Autrement dit, cette « biographie psychologique » « dégage des logiques à long terme qui triompheront dans les structures de l'œuvre<sup>12</sup> » – ce qui revient à dire que critique biographique et biographie psychologique poursuivent la même finalité<sup>13</sup>.

Peut-on réellement assimiler les deux pratiques, comme tend à le faire Luc Fraisse<sup>14</sup> ? Autrement dit, existe-t-il, à côté de la critique biographique, une biographie d'écrivain qui, sans être de celles qui collectionnent gratuitement les faits, ne lui est pas pour autant assimilable ? Si la biographie d'écrivain existe bien avant la naissance de la critique biographique, ainsi que le rappelle Luc Fraisse, et puisque les deux pratiques sont aujourd'hui clairement différenciées, nous posons comme hypothèse que critique biographique et biographie d'écrivain n'ont jamais réellement *fusionné*, malgré les liens très étroits qui les unissent dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est d'emblée poser l'existence d'un apport *singulier* de la biographie d'écrivain au vaste champ des études littéraires, apport que cette thèse cherchera à définir et à illustrer par des exemples concrets.

Il s'agira dans un premier temps de rappeler les principales étapes qui ont marqué l'évolution de la biographie d'écrivain. Or, on remarque que les ouvrages consacrés à la question sont marqués d'un fort cloisonnement disciplinaire, comme s'il y avait, d'une part, la biographie telle qu'elle est pratiquée par les historiens et, d'autre part, la biographie des écrivains. Selon nous, la plupart des problèmes que rencontre la biographie historique,

---

<sup>11</sup> Luc Fraisse, *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Fraisse rappelle néanmoins que la biographie d'écrivain plus « traditionnelle » – « celle qui disperse la compréhension de l'œuvre par l'énumération des faits » (*ibid.*, p. 8) – perdure dans ce contexte.

<sup>14</sup> Il en va de même de José-Luis Diaz qui, dans *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique* (Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011), analyse comme s'il s'agissait d'une même pratique critique biographique et biographie d'écrivain.



politique, philosophique, à l'époque, concernent aussi la biographie des écrivains. Inversement, les enjeux que soulève la biographie des écrivains sont aussi susceptibles de se rencontrer du côté de ceux qui écrivent la biographie d'une personnalité politique ou philosophique. Même si c'est la biographie d'écrivain qui nous intéresse ici, nous chercherons à élargir notre regard sur la pratique et à la considérer non pas seulement à partir du champ des études littéraires, mais aussi du point de vue des sciences humaines en général. Il ne faut jamais oublier que les disciplines sont des inventions récentes... Une fois ces principaux jalons dessinés, nous nous intéresserons à l'épistémologie *négative* du genre dans les dernières décennies du siècle, c'est-à-dire au discours que tiennent sur la biographie d'écrivain ses détracteurs – discours qui n'a pas été sans influencer son renouvellement. Enfin, nous analyserons une collection d'ouvrages qui, sans constituer des biographies à part entière, n'en fait pas moins une large place à la vie des auteurs étudiés. Il s'agit de la collection « Les grands écrivains français », lancée chez Hachette en 1887. Si la figure de Sainte-Beuve a pu nous permettre d'esquisser un premier portrait de la critique littéraire dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – le second portrait nous sera fourni par la réception de *Madame Bovary* –, la collection « Les grands écrivains français » nous fera voir sous quels modes se déploie la biographie d'écrivain à cette même époque.

*Quelques jalons incontournables...*

Si la biographie est déjà pratiquée dans l'Antiquité<sup>15</sup> – les vies les plus anciennes seraient attribuables à Critias –, il reste qu'elle doit attendre dix-sept siècles pour se « narrativiser » et prendre la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. À quoi imputer ce développement tardif ? L'omniprésence de la religion, conjugée à l'idéal de l'honnête homme (respect de la bienséance, culte de l'humilité, etc.) puis, à l'époque des Lumières, au mépris de l'individualisme qu'affichent les philosophes, constituent quelques-uns des facteurs qui expliquent le faible intérêt que suscite la biographie jusque dans les dernières

---

<sup>15</sup> Sur la biographie dans l'Antiquité, voir Arnaldo Momigliano, *La naissance de la biographie en Grèce ancienne*, traduit de l'anglais par Estelle Oudot, Strasbourg, Circé, 1991 [1971].

décennies des Lumières. Plus que d'ignorer le *moi*, on encourage à le haïr, « car ne pas le haïr, ce serait accepter qu'il se fit "centre de tout" en lieu et place du Créateur<sup>16</sup> ».

En fait, le « "décollage" de l'industrie biographique<sup>17</sup> » serait survenu autour de 1750, favorisé entre autres par un changement de mentalité (nouvel idéal démocratique, individualisme libéral, effondrement des normes littéraires néo-classiques, nouvelle sensibilité, etc.) et l'émergence ou l'évolution de certaines formes littéraires (roman noir, récit exotique, journal intime, roman psychologique, etc.). Ce décollage marque en même temps une coupure avec tout ce qui s'était fait auparavant : « Pour la première fois, l'atomisation par rubriques est totalement abandonnée ; seule structure unitaire, la présence continue d'un personnage extraordinaire, et la découverte de son génie<sup>18</sup>. »

La biographie connaît à partir de ce moment une évolution rapide et constante. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux rapports entre critique littéraire et biographie d'écrivain, José-Luis Diaz résume ainsi les étapes qui marquent spécifiquement l'évolution de cette dernière pratique entre 1750 et 1800 :

Cette évolution s'est faite en trois temps : dans la première moitié du siècle apparaît une attention aux minuties et aux détails de la vie privée des écrivains, de la part de curieux et d'érudits, soucieux de vérité mais regardant leur héros par le petit bout de la lorgnette ; puis, dès les années 1750, se dessine une montée en puissance des éloges académiques, avec une place de plus en plus grande donnée à l'auteur, dont la vie statufiée se réduit d'abord à quelques « traits » ; enfin, à partir des années 1770, une plus grande curiosité est permise pour l'homme privé saisi dans son « intimité<sup>19</sup> ».

Dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, la biographie d'écrivain, comme la biographie au sens large, modifie ses orientations, marquée qu'elle est par l'Histoire – les

---

<sup>16</sup> José-Luis Diaz. *op. cit.*, p. 18.

<sup>17</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 53.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>19</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 27.

profondes mutations politiques, les remous sociaux, etc. — qui l'amène à s'« historiciser<sup>20</sup> », c'est-à-dire à partir à la recherche d'une vérité non plus seulement morale et psychologique, mais aussi *historique*. Autrement dit, au souci d'exemplarité — proposer des modèles de vertu par le biais des « grands hommes » — s'ajoute une curiosité nouvelle, qui n'est pas sans entretenir de lien avec les développements de l'historiographie moderne.

L'époque romantique marque de manière profonde l'évolution de la biographie d'écrivain. Parmi les changements qui s'opèrent alors et qui affectent de manière importante le genre dont il est question ici, mentionnons la fonction dévolue à l'homme en tant que sujet anthropologique — *sujet* qui, à force de fascination, devient bientôt *objet* de savoir :

Celui qui, naguère encore, ne devait être que le simple opérateur du discours, le vecteur absent de l'intelligibilité, ou le manipulateur caché de la *mimesis*, se réifie alors. Le sujet *s'objective*. Derrière l'auteur, voici que l'homme se met à peser, corps et âme<sup>21</sup>.

Rappelons que ce qui se passe alors déborde du seul domaine de la littérature et concerne le savoir en général, ainsi que l'explique fort éloquemment Michel Foucault :

Il ne fait pas de doute, certes, que l'émergence historique de chacune des sciences humaines se soit faite à l'occasion d'un problème, d'une exigence, d'un obstacle d'ordre théorique ou pratique [...]. Mais si ces références peuvent bien expliquer pourquoi c'est bien en telle circonstance déterminée et pour répondre à telle question précise que ces sciences se sont articulées ; leur possibilité intrinsèque, le fait nu que, pour la première fois depuis qu'il existe des êtres humains et qui vivent en société, l'homme, isolé ou en groupe, soit devenu objet de science, — cela ne peut pas être considéré ni traité comme un phénomène d'opinion : c'est un événement dans l'ordre du savoir<sup>22</sup>.

L'autre changement majeur qui se produit à l'époque romantique concerne le statut de la littérature. Alors que la création était jusqu'alors considérée comme une activité de l'esprit,

---

<sup>20</sup> Voir à ce sujet les liens qu'établit Georg Lukács entre représentation d'un destin individuel et contexte social et historique, dans *Der historische Roman* (1956), paru en français chez Payot en 1965.

<sup>21</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 102.

<sup>22</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 356.

dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle – conduisant à son aboutissement logique la conception du génie telle qu'elle se déploie tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle – elle devient « une aventure existentielle qui engage l'homme tout entier<sup>23</sup> ». Ce changement de conception aura plusieurs conséquences dans le domaine de la biographie d'écrivain. Dans un premier temps, comme nous l'avons indiqué précédemment, elle amènera les biographes à viser l'unité dans la peinture des hommes de lettres, soit à sortir de la distinction classique entre l'homme, d'une part, et l'histoire de ses œuvres, d'autre part. Désormais, il s'agira de peindre l'écrivain tout d'un bloc, en le suivant progressivement dans sa trajectoire vers la créativité. Autre conséquence à rattacher à ce changement de conception, la manière stéréotypée de dépeindre l'écrivain lui-même : « [L]ieux communs narratifs et effets romanesques de bas étage sont en effet le lot de ces Vies de poètes sommés de correspondre aux clichés de la bizarrerie et de l'originalité<sup>24</sup>. »

Il n'y a pas que les contextes socio-politique et littéraire qui agissent sur la biographie d'écrivain. Aussi faut-il rappeler combien les circonstances idéologiques (positivisme, scientisme, philosophies de l'histoire, etc.) sont déterminantes, à commencer par

la volonté d'apporter aux sciences de l'homme des bases scientifiques stables et objectives. Il s'est agi là d'un immense effort de connaissance, qui a conduit les disciplines les plus disparates – de la démographie à la psychologie en passant par l'histoire et la sociologie – à uniformiser les phénomènes en éliminant bien souvent les différences, les écarts, les idiosyncrasies<sup>25</sup>.

La biographie d'écrivain ne traitera pas l'homme différemment. À l'instar des sciences voisines en voie de constitution – la psychologie, la sociologie, etc. –, elle optera aussi pour l'approche causaliste et déterministe.

Face à cet ensemble nouveau de conjonctures, plusieurs questions se posent aux biographes désireux de rendre compte d'une personnalité littéraire. Quel doit désormais être

---

<sup>23</sup> José-Luis Díaz, *op. cit.*, p. 110.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>25</sup> Sabina Loriga, *Le petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2010, p. 51.

l'objet de la biographie d'écrivain ? L'homme ou l'écrivain ? Quelle est la limite qui sépare l'homme de l'artiste ? Quel rôle l'enfance – exclue jusqu'alors de la recherche – joue-t-elle dans le développement d'une personnalité créatrice ? Dans ces circonstances, au risque d'être considérés comme de simples collectionneurs d'anecdotes, les biographes sont amenés à réfléchir à leur pratique. C'est ainsi que la biographie « se théorise en arts d'écrire une vie<sup>26</sup> ».

Or, contrairement à ce que l'on observe dans les mondes germanique et anglo-saxon, la réflexion épistémologique portant sur la biographie est relativement rare dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. Outre les réflexions sur le sujet que l'on introduit çà et là à l'intérieur d'ouvrages qui concernent des problèmes plus généraux, des ouvrages tels que celui de Daniel Jenisch, *Theorie der Lebensbeschreibung* (1802), ou de James Field Stanfield, *An Essay on the Study and Composition of Biography* (1813), ne trouvent pas leur équivalent en France<sup>27</sup>. Parmi les raisons à cela, il y a le fait que c'est là où la biographie s'y trouve le plus mise à mal<sup>28</sup>. Que reproche-t-on exactement à la biographie ? Telle est la question à laquelle il nous faut maintenant répondre.

#### *Les antibiographismes au XIX<sup>e</sup> siècle*

L'histoire de l'antibiographisme n'est plus à faire. Nous nous contenterons ici d'indiquer les principaux reproches qu'on adresse au genre au XIX<sup>e</sup> siècle, en tâchant de les mettre en lien non seulement avec les courants esthétiques dominants mais aussi, de façon générale, avec les enjeux qui déterminent alors la configuration des sciences humaines.

---

<sup>26</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 58.

<sup>27</sup> Pour un bilan détaillé de cette théorisation du genre au XIX<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage fort complet de José-Luis Diaz, *op. cit.*

<sup>28</sup> Selon Sabina Loriga, en effet, « [c]'est probablement en France que la biographie est le plus mise à mal » (*op. cit.*, p. 51). Voir aussi l'étude de Josef Konvitz, « Biography : The Missing Form in French Historical Studies », *European Studies Review*, vol. 6, n° 1, 1976, p. 9-20. Dans la thèse qu'elle consacre à la biographie d'écrivain au XX<sup>e</sup> siècle, Julie Aucagne rappelle que si la critique anglo-saxonne s'est montrée aussi proluxe dans le domaine de l'épistémologie du genre, c'est qu'elle appartient à une « tradition consciente d'elle-même ». Voir Julie Aucagne, « L'auteur, sa vie, son œuvre : vers une poétique de la biographie d'écrivain (France-Angleterre/1918-1989) », thèse de doctorat de lettres modernes, Université de Bourgogne, 2006, f. 6.



Ce qui minorait la portée de la biographie avant l'époque romantique relève surtout de la morale. Parce qu'on valorise alors l'humilité et l'universalité, la connaissance d'ordre biographique ne suscite qu'un mince intérêt parmi les gens de lettres comme chez les historiens. À l'époque romantique, les reproches que l'on adresse à la biographie viennent de deux camps séparés – les romantiques et leurs ennemis – et concernent encore, au premier chef, la morale. Que ce soit chez les disciples de l'historien (et homme politique) François Guizot et de son anti-anecdotisme, chez les détracteurs de la « littérature du moi », ou encore sous la plume de Désiré Nisard et de Gustave Planche – qui reprochent aux biographes leur manque de rigueur –, ces antibiographismes « s'en prennent au sujet biographique, à l'« homme », en déniaient qu'il puisse être l'explication de l'œuvre. La littérature est chose trop haute pour se ramener à des anecdotes<sup>29</sup> ». Chez les romantiques, c'est l'impudeur du genre qui dérange, dans la mesure où celle-ci conduit à une certaine *désacralisation* (ou banalisation) de la figure de l'écrivain. On dénonce également la forte propension des biographes à s'intéresser aux détails de surface. C'est bien en réponse à ce voyeurisme biographique que Chateaubriand, inquiet qu'on lui découvre – au sens premier du terme – les hommes qui font l'objet de son admiration, est amené à formuler ce mot d'ordre : « Pieux enfants, bénis de notre père, couvrons-les pudiquement de notre manteau<sup>30</sup>. » Ce rapport qu'ont les écrivains romantiques à la biographie recèle un étonnant paradoxe, ainsi que l'a remarqué Diaz :

Écrire la vie des poètes, c'est être doublement infidèle : à la vie, qui échappe à l'écriture ; au poète aussi, qui n'écrit pas mais chante, et n'a de vie véritable que dans la réverbération de son chant. Et l'on tombe alors dans ce paradoxe que l'époque romantique qui a mis l'homme au centre de l'œuvre et qui a donné à la biographie l'importance que l'on sait, n'a jamais réussi à faire coïncider ces deux mutations de façon convaincante<sup>31</sup>.

Mais ce qui constitue le principal empêchement de la biographie d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle ressortit à l'épistémologie à proprement parler. Il s'agit, en fait, du domaine où les

---

<sup>29</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 122-123.

<sup>30</sup> Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cité dans José-Luis Diaz, *ibid.*, p. 123.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 130.

problèmes qui surgissent sont les plus complexes et où la biographie commet ses péchés les plus graves :

Les réticences et les protestations se fondent, pour l'essentiel, sur une interrogation d'ordre épistémologique : sur les capacités du sujet connaissant (avec ses partialités, ses aveuglements, ses intérêts) ; sur la relation qu'il établit avec l'objet (subjective ou objective) ; sur la comparaison entre l'objet réel (l'existant) et l'objet construit (la biographie<sup>32</sup>).

Autrement dit, le problème que pose la biographie, ici, « concerne essentiellement la qualité scientifique de la vérité<sup>33</sup> ». Rappelons que l'époque est marquée par un débat qui gagne l'ensemble des sciences humaines, débat motivé par l'émergence d'un concept qui aura tôt fait de discréditer la démarche biographique : le concept de totalité. Principe organisateur du savoir historiographique, le concept de totalité amène une part importante des historiens à exclure la dimension individuelle de l'histoire au profit d'une historiographie objective, qui s'intéresse non pas aux individus, mais à ces unités globalisantes que sont les classes, les nations, etc. En fait, selon Sabina Loriga, trois forces dissemblables contribueraient, au XIX<sup>e</sup> siècle comme au XX<sup>e</sup> siècle, à faire de ce concept la principale catégorie explicative du devenir historique et, partant, à miner la pertinence de la biographie. La première force est de caractère politique : « Après l'affirmation du *peuple* en tant que sujet social, l'histoire biographique revêt une tonalité élitiste qui heurte le désir de fraternité et d'égalité<sup>34</sup>. » La deuxième force relève de la philosophie et impose une conception téléologique de l'histoire – d'une histoire qui cherche à indiquer « LE sens, LA route, LE but<sup>35</sup> » et dans laquelle « l'individu est entièrement soumis à la loi. Une loi dramatique et implacable car elle est exempte d'éléments accidentels<sup>36</sup> ». La troisième et dernière force concerne la science elle-même, ou plutôt une tendance généralisée parmi les sciences sociales

---

<sup>32</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 78.

<sup>33</sup> Sabina Loriga, *op. cit.*, p. 36.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>35</sup> Charles-Olivier Carbonell, *L'historiographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2002 [1981], p. 89.

<sup>36</sup> Sabina Loriga, *op. cit.*, p. 41.

et qui amène celles-ci, à travers divers concepts – comme celui d’homme moyen –, à sacrifier tout ce qui revêt un caractère singulier et empêcherait de formuler des lois générales. N’oublions pas que la tendance est à l’uniformisation des savoirs et que ce qui vaut pour un savoir vaut pour un autre...

En ce qui a trait plus particulièrement à la biographie d’écrivain, un autre reproche d’ordre épistémologique vient s’ajouter. En plus d’aller à l’encontre de ces nouveaux paramètres politiques, philosophiques et scientifiques, qui ne visent rien de moins qu’une reconfiguration des savoirs qui se sont donnés l’homme pour objet, la biographie d’écrivain commet une erreur en se détournant de l’œuvre puisque, comme l’avait déjà indiqué Voltaire – se montrant par là proustien avant la lettre –, « [l]a vie d’un écrivain sédentaire est dans ses écrits<sup>37</sup> ». Dès les années 1830, ils sont en effet plusieurs à ne pas adhérer à ce principe qui fait du vécu la clé explicative de l’œuvre, tel que le formule par exemple un Pierre-Louis Ginguené : « On dit, on répète souvent que la vie des écrivains célèbres est dans leurs œuvres ; l’intelligence et la clef de leurs œuvres est aussi quelquefois dans une connaissance plus intime et plus exacte de leur vie<sup>38</sup>. » Selon plusieurs, au contraire, l’œuvre contient en elle-même son propre principe de déchiffrement. De plus, entre cet homme *extérieur* dont les documents nous livrent la trace – famille, éducation, formation, etc. – et cet « homme intérieur » tel que le définit entre autres Ernest Bersot dans ses *Essais de philosophie et de morale*<sup>39</sup>, un fossé surgit et se fait de plus en plus infranchissable. « [E]n général, écrit Bersot, la vie intérieure nous échappe ; le plus clair témoignage de cette vie intérieure est dans les ouvrages, où elle perce et se découvre au goût<sup>40</sup>... »

À ces vices moraux et épistémologiques que l’on reproche à la biographie s’ajoute une tare d’ordre esthétique : la biographie va à contre-courant des nouvelles idées qui animent les

---

<sup>37</sup> Voltaire, *Le siècle de Louis XIV. Tome II*, Berlin, C.F. Henning, 1752, p. 350-351.

<sup>38</sup> Pierre-Louis Ginguené, *Histoire littéraire d’Italie. Tome VIII*, Paris, L.-G. Michaud, 1824, p. 2-3.

<sup>39</sup> Ernest Bersot, « De la critique biographique » [1863], dans *Essais de philosophie et de morale*, Paris, Didier et Cie, 1864, p. 484-508.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 507.

créateurs, tout cénacles confondus. Le rejet du romantisme par les différentes écoles qui se forment dans les dernières décennies du siècle débouche ainsi, tout naturellement, sur une critique du biographisme :

Si l'on considère la littérature d'avant-garde et le positionnement des écoles qui occupent le devant de la scène après le romantisme, c'est d'abord à un mouvement de rejet du biographique qu'on assiste. Rejet de la littérature personnelle, et du romantisme censé l'avoir encouragée ; rejet concomitant du paradigme biographique<sup>41</sup>.

En effet, après ce « culte du *moi* » rattaché au romantisme, un nouvel idéal se fait jour auquel aspirent tant les poètes que les romanciers : l'impersonnalité de l'art. Du côté de la poésie, ce sont les Parnassiens qui, les premiers, pourfendent l'exhibition du sentiment au service de l'art. C'est précisément ce que Leconte de Lisle, leur plus illustre représentant, reproche à ses prédécesseurs dans la fameuse préface qui ouvre les *Poèmes antiques*. Revoyons les grandes lignes de ce texte fameux.

Leconte de Lisle reproche en fait aux représentants de cette littérature personnelle d'avoir épuisé son intérêt :

Vous n'êtes plus écoutés, parce que vous ne reproduisez qu'une somme d'idées désormais insuffisantes ; l'époque ne vous entend plus, parce que vous l'avez importunée de vos plaintes stériles, impuissants que vous étiez à exprimer autre chose que votre propre inanité<sup>42</sup>.

Si le « thème personnel et ses variations trop répétées ont épuisé l'attention<sup>43</sup> », il faut aussi dire que cette poésie, à force de multiplier les impressions personnelles, a démontré son incapacité à « enseigner l'homme », c'est-à-dire à véritablement révéler sa nature. Enfin, la démarche des romantiques n'est rien d'autre qu'une profanation du langage poétique : « Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères,

---

<sup>41</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 183.

<sup>42</sup> Charles Marie René Leconte de Lisle, « Préface », *Poèmes antiques, Derniers poèmes*, Paris, M. Ducloux, 1852, p. IX.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. XIV.

une vanité et une profanation gratuites.<sup>44</sup> » Il faut entendre en ce reproche un rejet absolu de l'intime, qu'il s'agisse de la poésie ou de la biographie. Le langage poétique s'étant épuisé à force d'exhiber le *moi*, il importe désormais de chercher ailleurs la « langue sacrée<sup>45</sup> ». Ce que veulent en somme les Parnassiens, c'est que la poésie redevienne « le verbe inspiré et immédiat de l'âme humaine<sup>46</sup> » ; ce qu'ils défendent avec ardeur, c'est l'idée d'une littérature impassible, c'est-à-dire impersonnelle et neutre.

C'est ainsi que commence à s'imposer le rapprochement entre science et art :

L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres<sup>47</sup>.

Ce qui fonde ce rapprochement, c'est justement cette nouvelle nécessité qui s'impose à l'artiste, soit de sortir de lui-même et de chercher ailleurs la source de l'acte créateur – de chercher là où le particulier touche à l'universel, là où l'homme embrasse l'Univers.

Après les Parnassiens, et toujours dans le domaine de la poésie, les Symbolistes dénoncent aussi, à travers le *Manifeste* que Jean Moréas fait paraître dans *Le Figaro*, les *topoi* du romantisme, courant désormais « rangé, sceptique et plein de bon sens<sup>48</sup> ». Mais de leur côté, si la poésie doit se détacher de « la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective<sup>49</sup> », c'est pour donner à l'Idée – qui devient chez eux la *réalité* de prédilection –

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. V.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. XV.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Jean Moréas, « Manifeste de Jean Moréas » [1886], dans *Les premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889, p. 32.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 33.



« une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette<sup>50</sup> ». C'est ainsi que la nature, les actions humaines, et tout ce qui est susceptible de toucher à la sensibilité ne sauraient être pris comme des manifestations isolées ; « ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales<sup>51</sup> ».

Du côté des écrivains réalistes, puis des Naturalistes, l'impersonnalité dans l'art devient aussi le mot d'ordre. Tel est le cas de Flaubert qui, selon Maupassant, en « fut le plus ardent apôtre<sup>52</sup> ». Dans sa correspondance, nombreux sont les passages où Flaubert s'insurge contre cette propension des écrivains à plier l'art aux exigences du cœur. On se rappelle que l'impersonnalité est un des aspects de *Madame Bovary* qui choqua le plus la critique. Puisque c'est précisément la doctrine esthétique de Flaubert qui fera l'objet du prochain chapitre, nous ne nous attarderons pas ici sur le rapport de cet écrivain à la démarche biographique. Nous nous contenterons de rappeler en quoi ce dogme – celui de l'impersonnalité – conduit directement à l'exclusion du biographique :

Le credo réaliste, écrit José-Luis Diaz, en tant que principe esthétique de minutieuse attention au réel, s'inscrit dans le registre d'un devoir humanitaire, consistant à tenir compte des « autres », mais il est surtout lié à l'énoncé obsessionnellement répété de la nécessité de l'anéantissement du moi<sup>53</sup>.

À l'instar du « cénacle des Impassibles », la conception flaubertienne de l'art débouche aussi sur un rapprochement entre science et art : « Et puis, l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques<sup>54</sup> ! »

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>52</sup> Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert », dans *Gustave Flaubert, lettres à George Sand*, précédées d'une étude de Guy de Maupassant, Paris, Charpentier, 1884, p. XII.

<sup>53</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 187.

<sup>54</sup> Gustave Flaubert, « À Mademoiselle Leroyer de Chantepie. 18 mars 1857 », dans *Correspondance. Tome II (juillet 1851 – décembre 1858)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 691.

Enfin, pour compléter ce tour d'horizon, mentionnons que la biographie se voit aussi accusée de pécher par un manque d'éthique. La critique que formule Barbey d'Aurevilly donne la meilleure idée du problème que pose la biographie à la moralité :

La biographie, quand elle n'a pas quelque bonne lâche raison pour être hostile et malhonnête, baisant par-devant, poignardant par-derrrière, cachant les perfidies du libelle sous les coquetteries hypocrites et menteuses de l'information, est toujours, au plus bas mot, curieuse, indiscrete et impertinente. Elle écouterait volontiers aux portes pour voir dans la vie de qui ne doit au monde que sa pensée<sup>55</sup> !

Flaubert reproche aussi aux biographes leur curiosité malsaine. « On ne peut plus vivre maintenant ! », se plaint-il à son ami Ernest Feydeau. « Du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les épiciers, vérificateurs d'enregistrement, commis de la douane, bottiers en chambre et autres s'amuse sur votre compte personnel<sup>56</sup> ! »

Mais si les reproches adressés au genre se multiplient avec autant d'insistance – Madelénat parle d'un véritable « assaut antibiographique<sup>57</sup> » à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle –, c'est qu'il suscite un engouement que ses détracteurs ne parviennent pas à freiner. En témoignent les dictionnaires biographiques<sup>58</sup>, les revues de portraits<sup>59</sup>, les monographies (portraits de contemporains, hagiographies, etc.<sup>60</sup>), les collections qui marient « l'homme et l'œuvre ». C'est l'une de ces collections qu'il nous faut désormais étudier...

---

<sup>55</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *Les ridicules du temps*, Paris, Éditions Rouveyre et G. Blond, 1883, p. 24.

<sup>56</sup> Gustave Flaubert, « À Ernest Feydeau. 21 août 1859 », dans *Correspondance. Tome III (janvier 1859 – décembre 1868)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 35-36.

<sup>57</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 76.

<sup>58</sup> Telle la *Biographie universelle, ancienne et moderne, ou Histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes* de Michaud (entre 1811-1862, en 85 volumes).

<sup>59</sup> Par exemple, l'année 1849 voit paraître la revue *Le panthéon biographique. Revue mensuelle, historique et nécrologique*, qui aura néanmoins une durée de vie très brève. La revue cesse de paraître dès 1851.

<sup>60</sup> Par exemple, en 1854, Eugène de Mirecourt entreprend, sous un mode satirique, une *Galerie des contemporains*, qu'il achève en 1857. Il fonde ensuite un journal mensuel, *Les*

*La collection « Les grands écrivains français »*

Fondée par l'historien Jean Jules Jusserand, la collection « Les grands écrivains français » représente, encore aujourd'hui, une incontournable série de portraits et d'études. Selon ce qu'en dit la notice de présentation qui figure en fin de volume, le directeur poursuit l'objectif suivant :

L'objet de la présente collection est de ramener près du foyer ces grands hommes logés dans des temples qu'on ne visite pas assez, et de rétablir entre les descendants et les ancêtres l'union d'idées et de propos qui, seule, peut assurer, malgré les changements que le temps impose, l'intègre conservation du génie national<sup>61</sup>.

L'étude de la collection « Les grands écrivains français » présente un grand intérêt. D'abord, cette collection n'a jamais fait l'objet d'un examen approfondi, bien que plusieurs l'aient évoquée au passage (D. Madelénat<sup>62</sup> ; L. Fraisse<sup>63</sup>). Ensuite, entre 1887 (année où la collection est lancée) et 1964 (année où est publié le dernier ouvrage<sup>64</sup>), une soixantaine de titres paraissent. Les deux tiers de la collection sont publiés au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, entre 1887 et 1900, plus de quarante titres viennent étoffer la série. Ainsi, le corpus est suffisamment vaste pour permettre une saisie globale de la pratique telle qu'elle se déploie dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Troisièmement, les titres parus dans cette

---

*contemporains*, où il fait paraître, à chaque numéro, un article biographique. L'ensemble de ses biographies compte aujourd'hui plus de cent volumes.

<sup>61</sup> Jean Jules Jusserand, « Les grands écrivains français. Études sur la vie, les œuvres et l'influence des principaux auteurs de notre littérature », dans Léon Clédat, *Rutebeuf*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1898, p. 3.

<sup>62</sup> « En France, moins de contraintes et d'intumescence : on craint la grisaille et l'illisibilité. Sans doute la biographie garde une fonction éducative : étendre et populariser le rayonnement des génies, comme dans la collection « Les grands écrivains français » [...]. » (Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 61.)

<sup>63</sup> « À la fin du siècle, quand les Éditions Hachette lancent la collection des « Grands écrivains français », en 1887, sous la houlette de Jusserand, les écrivains du Grand Siècle sont au premier plan [...]. » (Luc Fraisse, « La littérature du XVII<sup>e</sup> siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire », *Dix-septième siècle*, n° 218, janvier 2003, p. 10, en ligne, <<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-1-page-3.htm>>, consulté le 18 décembre 2013.)

<sup>64</sup> Le dernier ouvrage de la collection est consacré à Chateaubriand. Il s'agit de la réédition d'un ouvrage paru initialement en 1892.

collection demeurent, encore aujourd'hui, des références importantes, soit en raison du signataire – de Lanson, on lit encore le *Boileau*, le *Corneille* et le *Voltaire* –, soit en raison du nombre de rééditions. Par exemple, le *Musset* (1893) d'Arvède Barine connaît une 11<sup>e</sup> édition en 1927 et le *Pascal* (1900) d'Émile Boutroux, une 10<sup>e</sup> édition en 1928. Quatrièmement, la variété des contextes d'énonciation et l'absence d'un « formatage » nous amènent à croire que la collection est représentative de la pratique en général. Les auteurs qui publient dans cette collection sont effectivement issus de milieux fort divers. On y trouve des critiques littéraires (Lanson), des philosophes (Elme-Marie Caro), de nombreux historiens, des représentants des professions libérales et des écrivains (Maxime Du Camp). Les pratiques d'écriture y sont donc très hétérogènes, d'autant plus que chacun des auteurs n'a pas à suivre une ligne éditoriale fixe – hormis la tâche de mettre en valeur et de rendre accessibles les auteurs français. Cinquièmement, l'investissement générique au sein de cette collection est problématique. Comme le souligne fort justement Daniel Madelénat, le nom propre en guise de titre constitue « le degré zéro du signifiant de genre<sup>65</sup> ». Contrairement aux appellations fort répandues – et plus contraignantes – à l'époque (« Vie de... », « Histoire de... », « Notice sur... », « Éloge de... », etc.), le choix éditorial d'intituler chacune des monographies du nom de l'écrivain étudié tend à marquer « un parti pris inconscient d'échapper à la servitude fonctionnelle de la biographie, et de construire une synthèse (par un essai sur la vie, le caractère et les œuvres<sup>66</sup>) ». C'est dire que le positionnement générique de ces ouvrages n'est pas donné en soi, par une quelconque désignation générique, mais qu'il est à rechercher au niveau énonciatif. Il s'agira notamment d'étudier la manière dont ces travaux gèrent leur situation problématique dans un contexte qui valorise le discours – au détriment de la narration – et où la proximité avec la critique littéraire rend parfois confuse l'appartenance à l'une ou à l'autre pratique. Enfin, rappelons que le moment qui nous intéresse dans ce deuxième chapitre, comme ce fut le cas dans le chapitre précédent, c'est le second dix-neuvième siècle. Il est vrai que 1887 peut apparaître comme un moment un peu tardif, mais, du point de vue de l'épistémologie, la chose est justifiable : le positivisme n'est

---

<sup>65</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 15.

<sup>66</sup> *Ibid.* Témoigne de ce phénomène une assertion telle que : « Nous ne racontons pas une biographie, nous essayons seulement de tracer une esquisse psychologique. » (Elme-Marie Caro, *George Sand*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1887, p. 28.)



plus à l'état de projet, et la doctrine a fini par véritablement orienter la recherche. Certains, du reste, commencent déjà à la remettre en cause.

Il faudra donc voir sous quel(s) mode(s) se déploie la biographie d'écrivain dans ce contexte et, aussi, chercher à identifier la *fonction critique* qui y est rattachée. Ainsi que l'écrivent Robert Dion et Frances Fortier, « [o]n se doute bien qu'une biographie d'écrivain [...] doit d'une façon ou d'une autre prendre en considération la production littéraire de son modèle, à moins de se situer d'emblée sur le terrain du seul personnage et de son aura (médiatique ou autre<sup>67</sup>) ». La biographie d'écrivain ne saurait faire l'économie d'une posture critique. Plus que de devoir composer avec l'œuvre du biographié – et, aussi, avec le « commentaire qui, s'agissant d'un écrivain de premier plan, s'attache à elle de manière quasi indissociable et en perpétue les résonances au fil du temps<sup>68</sup> » –, la biographie d'écrivain n'implique-t-elle pas d'emblée une démarche axiologique ? Qu'elle soit motivée par des préoccupations morales ou esthétiques, n'entend-on pas, derrière chaque biographie, une voix qui nous rappelle que cette figure, dont on s'apprête à découvrir la vérité dans ce qu'elle a de factuel, mérite qu'on s'y arrête ?

Dans le cas de la biographie d'écrivain, l'axiologie procède à la fois de l'éthique et de l'esthétique, dans la mesure où l'étude d'une personnalité littéraire trouve sa pertinence dans le fait que, justement, elle a fait œuvre. Écrire la biographie d'un écrivain, dans le contexte qui nous intéresse, ce n'est pas seulement informer le lecteur sur le vécu d'un auteur dont il connaît ou non l'œuvre, c'est aussi le doter d'outils qui lui permettront d'en mieux mesurer la

---

<sup>67</sup> Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, p. 87. Dans le chapitre qu'ils consacrent aux rapports de la biographie d'écrivain et de la critique littéraire, Robert Dion et Frances Fortier remarquent que cette question – la *fonction critique* propre aux biographies d'écrivain – est évitée chez la plupart des chercheurs qui se sont penchés sur les problèmes théoriques que pose le « genre » : « Si en effet on s'est souvent penché, à l'ère poststructuraliste qui est la nôtre, sur le bon usage de la biographie dans l'interprétation des œuvres littéraires [...], on a peu parlé de la charge critique que la biographie d'un écrivain, lorsque bien sûr elle s'emploie à rattacher la vie à l'œuvre, est susceptible de receler. Au fil de nos recherches, nous n'avons pratiquement rien lu sur cette question. » (*Ibid.*, p. 88-89.)

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 87.



*valeur* – au sens axiologique comme au sens analytique<sup>69</sup>. C'est aussi assurer à une figure qui nous est chère une postérité et, de façon plus globale, contribuer au rayonnement d'une France qui cherche encore à s'illustrer par ses conquêtes littéraires, comme l'écrit Jean Jules Jusserand en 1897 :

Car c'est là une de nos gloires, l'œuvre de la France a été accomplie moins par les armes que par la pensée, et l'action de notre pays sur le monde a toujours été indépendante de ses triomphes militaires<sup>70</sup> [...].

On le voit, ici, éthique et esthétique se côtoient de près, d'où l'intérêt d'envisager la biographie d'écrivain comme partie intégrante du métadiscours littéraire et d'en mesurer la « valence critique<sup>71</sup> ».

Il importe également de préciser que puisque l'étude de cette collection se limitera au présent chapitre, nous avons fait le choix de réduire le corpus. Ne feront donc pas partie de notre étude les titres suivants : *Turgot* (1887), *Mirabeau* (1891), *Saint-Simon* (1892), *Descartes* (1893), *Joseph De Maistre* (1894), *Froissart* (1894), *Lacordaire* (1895) et *Royer-Collard* (1895).

« *Nous ne racontons pas une biographie* »

L'étude de la collection « Les grands écrivains français » permet de voir ce qu'il en est des interactions de la critique et de la biographie d'écrivain dans les deux dernières décennies du siècle. Après tant de débats pour défendre l'intérêt d'une critique biographique et tant de critiques adressées à la biographie, quelle démarche finit donc par primer, dès lors qu'on entame l'étude d'une œuvre et de son auteur ?

---

<sup>69</sup> Il faut entendre le terme de valeur dans le sens qu'il recouvre dans le domaine de l'analyse du poème : « Les relations multiples qui unissent un poème à sa situation d'écriture, et qui sont inscrites comme formes dans ce poème, en constituent la *valeur*. » (Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 30.)

<sup>70</sup> Jean Jules Jusserand, *op. cit.*, p. 2-3.

<sup>71</sup> Robert Dion et Frances Fortier, *op. cit.*, p. 94.

Rappelons que l'objectif principal de cette collection est de faire connaître au lecteur français son patrimoine littéraire. Rien ne contraint les auteurs de la collection à s'en tenir à la stricte biographie, mais un détour de ce côté semble néanmoins aller de soi, ainsi que le suggère le fait de donner pour titre le nom de l'écrivain étudié à chacun des ouvrages et tel que permet de le constater l'étude des tables des matières de chacun des ouvrages.

Or, un premier fait étonne dès lors que l'on s'intéresse à la question de l'investissement générique : d'aucuns se positionnent par rapport à la question du genre. Chez les auteurs de la collection, l'investissement générique est en effet un sujet de préoccupation. Dans un premier temps, nombreux sont les auteurs qui se réclament explicitement de pratiques discursives autres que la biographie. Par exemple, dans l'ouvrage qu'il consacre à Chateaubriand, Mathurin de Lescure se réclame de l'« essai<sup>72</sup> », tandis que Léopold Mabilleau présente son étude sur Hugo comme un « essai d'enquête psychologique<sup>73</sup> ». Paul Stapfer, lui, s'il se rattache à la « biographie » dans la première partie de son ouvrage sur Montaigne, place l'ensemble de son travail sous l'appellation de « critique<sup>74</sup> ». L'enquête sur Rutebeuf que signe Léon Clédât serait, pour sa part, un « commentaire<sup>75</sup> ». Elme-Marie Caro, lui, récuse aussi toute appartenance au genre de la biographie : « Nous ne racontons pas une biographie, nous essayons seulement de tracer une esquisse psychologique<sup>76</sup>. » Mentionnons toutefois que cette esquisse ne saurait se passer de la biographie, comme l'admet Caro lui-même : « Nous avons essayé de faire l'histoire des œuvres de Mme Sand. C'est quelque chose comme la biographie de son talent<sup>77</sup>. »

---

<sup>72</sup> Mathurin de Lescure, *Chateaubriand*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1892, p. 196.

<sup>73</sup> Léopold Mabilleau, *Victor Hugo*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1895, p. 100.

<sup>74</sup> Paul Stapfer, *Montaigne*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1895, p. 8.

<sup>75</sup> Léon Clédât, *op. cit.*, p. 6.

<sup>76</sup> Elme-Marie Caro, *op. cit.*, p. 28.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 69.

Certains nient de manière plus directe leur appartenance au genre. Dans son ouvrage sur Mme de La Fayette, le comte d'Haussonville, après avoir donné les raisons qui expliquent « l'attrait qu'inspire le nom seul de Mme de La Fayette, et pour que sa biographie trouve place dans une collection consacrée à la gloire des grands écrivains français<sup>78</sup> [...] », récuse l'étiquette biographique :

J'ai dit sa biographie : est-ce bien là le terme qui convient, et ce mot n'est-il pas un peu lourd, appliqué à une femme qui aimait à répéter : c'est assez que d'être ? On trouve d'ailleurs cette biographie partout, en tête de toutes les éditions de ses œuvres, et si quelques menus faits ont pu échapper aux auteurs de ces nombreuses notices, je n'ai cependant pas la prétention d'apporter ici de l'inédit, sauf quelques lettres dont j'indiquerai plus tard l'origine. Ce que je voudrais retracer, c'est plutôt l'histoire de son âme, et aussi l'histoire de son talent, car ces deux histoires sont inséparables à mes yeux<sup>79</sup> [...].

Or, à simplement se reporter à la table des matières, il est difficile de ne pas se dire que cet avant-propos est de la poudre aux yeux. N'est-ce pas traiter de la biographie d'un auteur que de parler de son éducation et de son mariage (chapitre 1), de sa vie à la cour (chapitre 2), de ses amitiés (chapitre 3) ? Qui plus est, à la toute fin de son ouvrage, le comte d'Haussonville rappelle ce qui a été « vu dans la biographie de Mme de La Fayette<sup>80</sup> ». Positionnement ambivalent que celui-là, qui témoigne de la suspicion que suscite la biographie même auprès des auteurs de la collection.

Gaston Boissier se montre aussi frileux que ses collègues de la collection à l'égard de la biographie. Dans l'« Avertissement » qui ouvre son livre sur Mme de Sévigné, il avertit en effet le lecteur qu'il n'entend pas raconter la vie de Mme de Sévigné. Par conséquent, son étude ne saurait être considérée comme une biographie :

Je ne crois pas qu'il y ait intérêt à raconter ici de nouveau d'une manière suivie la vie de Mme de Sévigné. D'autres l'ont fait avec une abondance de détails qui ne laisse rien à désirer. Ceux qui voudraient connaître à fond sa biographie n'auront

---

<sup>78</sup> Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *Mme de La Fayette*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1891, p. 6.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 207.

qu'à lire les *Mémoires* un peu touffus, mais agréables, de Walckenaer [...]. Cette vie, du reste, n'a rien de romanesque ; elle se compose des incidents ordinaires de la vie d'une femme, et l'on peut la résumer en quelques mots<sup>81</sup>.

Et c'est ainsi qu'en une quinzaine de lignes seulement, l'auteur raconte les principaux faits concernant la « vie » de Mme de Sévigné, de sa naissance à sa mort, en passant par son mariage, ses enfantements et, plus particulièrement, sa relation avec sa fille. Or, que peut-on s'attendre à retrouver dans les soixante pages que contient le premier chapitre, celui qu'il a intitulé « La femme » ? Sa description physique, ses débuts dans le monde, ses amitiés, etc. Ne sont-ce pas là précisément des domaines investis par la biographie ?

Le déni du genre étonne davantage chez un Joseph Reinach, dont l'ouvrage sur Diderot ne saurait être qualifié de « biographie » dans la mesure où l'écrivain-philosophe n'a pas vécu ! En effet, « par l'un de ces contrastes où s'amuse le destin, sa vie est ordinaire, tout juste assez mouvementée pour ne pas être ennuyeuse, traversée à peine par deux ou trois de ces péripéties qui abondent sur la route de ses plus pacifiques contemporains<sup>82</sup> ». N'y a-t-il pas dans cette « vie ordinaire » quelque anecdote à rapporter ? L'auteur répond par la négative :

La vie de Jean-Jacques est une tragédie, comme les Norvégiens n'en ont pas rêvé de plus sombre, et celle de Voltaire un roman comme l'auteur de *Gil Blas* n'en a pas écrit de plus divertissant et de plus varié. Cherchez maintenant, dans celle de Diderot, les épisodes émouvants ou les anecdotes. [...] [S]on histoire, c'est celle de l'Encyclopédie, celle de ses livres<sup>83</sup>.

L'existence de Diderot, soutient Reinach, c'est une « existence exclusive d'homme de lettres<sup>84</sup> », ce qui le dispense d'avoir à en faire la biographie. La vie de Diderot fut-elle aussi

---

<sup>81</sup> Gaston Boissier, *Mme de Sévigné*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1887, p. 5-6.

<sup>82</sup> Joseph Reinach, *Diderot*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1894, p. 10-11.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 14.



pauvre que Reinach le prétend ? À considérer le nombre important de biographies<sup>85</sup>, d'œuvres de fiction<sup>86</sup> et d'œuvres cinématographiques<sup>87</sup> qui ont été consacrées, depuis, à cette figure légendaire des Lumières françaises, force est de reconnaître que ce n'est pas par manque de « matière biographique » qu'il renonce à livrer la vie de l'auteur, mais bien parce que cette avenue ne saurait l'appeler. C'est aussi une manière de glorifier – en bon héritier de la conception romantique de l'écrivain – un homme qui a tout donné à son siècle, comme Montesquieu d'ailleurs, dont la vie privée, au dire d'Albert Sorel, « n'a point d'intérêt ; elle n'éclaire en quoi que ce soit ses ouvrages<sup>88</sup> ».

Maxime Du Camp, biographe de Théophile Gautier, tend à se rapprocher de Reinach en ceci qu'il estime que son ouvrage ne traite pas de l'homme, mais de l'écrivain : « Je n'ai plus à parler de l'écrivain. De l'homme je ne dirai qu'un mot<sup>89</sup> [...] ». Du Camp nie ici avoir parlé de l'homme. Pourtant, tout au long de son ouvrage, il plonge sans retenue dans l'intimité de Gautier afin d'expliquer les conditions difficiles dans lesquelles furent conçus ses écrits, de décrire ses voyages et les impressions qu'ils firent sur lui, etc. N'est-ce pas l'homme derrière l'œuvre qu'il donne ainsi à connaître ?

---

<sup>85</sup> Des biographies de Diderot paraissent en effet tout au long du XIX<sup>e</sup>, du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Nous en donnons ici quelques titres, en ordre chronologique : Jacques-André Naigeon, *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot* (Paris, L. J. Brière, libraire, 1821) ; Louis Ducros, *Diderot : l'homme et l'écrivain* (Paris, Perrin, 1894) ; Charly Guyot, *Diderot par lui-même* (Paris, Seuil, 1957) ; Pierre Chartier, *Vies de Diderot* (Paris, Hermann, 2012).

<sup>86</sup> Voir par exemple le roman de Malcolm Bradbury, *To the Hermitage* (Londres, Picador, 2000), qui raconte notamment le séjour de Diderot auprès de Catherine II.

<sup>87</sup> Voir par exemple *Le libertin*, film de Gabriel Aghion (2000). Voir également *Les dames du bois de Boulogne*, film de Robert Bresson (1945) inspiré en partie de *Jacques le fataliste* et mettant en scène Diderot. Au sujet de la vie cinématographiée de Diderot, on lira avec intérêt l'étude de Heidi Denzel de Tirado, « Le "biopic" et l'érotique : *Le libertin* et la biographie cinématographique d'écrivains », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 519-540.

<sup>88</sup> Albert Sorel, *Montesquieu*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1887, p.10.

<sup>89</sup> Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1890, p. 198.



*Le recours assumé à l'imaginaire, ou comment résister à la science*

En cette période où le positivisme a fini par s'imposer, où les sciences humaines prescrivent que l'on écarte toute spéculation en rapportant les faits tels que permettent de les connaître les documents, nombreux sont les auteurs de la collection qui résistent en admettant la part d'imaginaire qu'il y a à reconstituer le vécu d'une individualité disparue, rapprochant même parfois la biographie de l'art tantôt romanesque, tantôt pictural.

La biographie de Mme de La Fayette en constitue l'exemple le plus patent, l'auteur établissant très clairement le lien qui rattache la biographie à la peinture :

Pour retracer cette double histoire, un peu de divination, peut-être même un peu d'imagination seraient nécessaires ; mais n'en faut-il pas toujours plus ou moins pour écrire une biographie, et surtout celle d'une femme ? Tenir le document ne suffit pas : encore faut-il le faire revivre, et cette vie nouvelle, l'imagination seule peut la donner. Seule, elle peut ressusciter une âme, rétablir le drame de sa destinée, et pénétrer le mystère de ses épreuves, de ses faiblesses ou de ses victoires. Il en est du biographe comme du peintre : s'il ne devine le secret de son modèle, le portrait auquel il s'applique ne sera jamais ressemblant<sup>90</sup>.

Cette conscience de l'implication du travail de l'imagination est présente chez bon nombre d'auteurs de la collection. Elle se détecte à travers l'omniprésence de modalisateurs exprimant tantôt le doute, tantôt l'incertitude : « Je m'imagine, sans beaucoup de fondement, je l'avoue<sup>91</sup> [...] » ; « On peut s'imaginer<sup>92</sup> [...] » ; « Il est possible que<sup>93</sup> [...] » ; « [D]ès lors il est naturel de penser que<sup>94</sup> [...] » ; « J'imagine que<sup>95</sup> [...] » ; « Je m'imagine Rabelais à

---

<sup>90</sup> Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *op. cit.*, p. 7.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>92</sup> Georges Lafenestre, *La Fontaine*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1895, p. 7.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>95</sup> René Millet, *Rabelais*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1892, p. 49.

Florence<sup>96</sup> [...] » ; « J'aime à me figurer Rabelais faisant un conte à ses amis<sup>97</sup> [...] » ; « Voilà, avec quelques exagérations sans doute, quelle était l'existence de Rutebeuf<sup>98</sup>. »

Par ces formules diverses, par lesquelles l'écriture s'écarte des contraintes d'une nouvelle *discursivité positiviste*, les auteurs ménagent au sein de leur discours un certain *espace d'indétermination*, pointant par là non seulement les lacunes inévitables de leur recherche (« Le peu que nous savons sur la vie de Rutebeuf, c'est dans son œuvre que nous l'apprenons<sup>99</sup> »), mais aussi l'impossibilité épistémologique du biographique, à savoir la reconstitution du vécu – que l'individu concerné soit disparu ou non – en un déroulement plein, sans fracture. Par ces modalisateurs, une distance se crée entre leur discours et la biographie à proprement parler, habitée par des exigences de la scientificité. Rappelons que le discours scientifique cherche précisément, ainsi que le formule Seignobos, « à établir des *propositions incontestables* sur lesquelles l'accord puisse être complet entre tous les hommes<sup>100</sup> [...] ».

L'étude des ouvrages de la collection du point de vue de la généricité permet de voir que la biographie n'est pas le genre principalement revendiqué par les spécialistes à qui on a demandé de préparer un ouvrage sur telle ou telle figure littéraire. Cette frilosité est certes à mettre en lien avec la mauvaise réputation du genre, mais aussi avec une certaine résistance au discours scientifique qui a fini par enrégimenter les historiens et qui pèse sur la biographie, ainsi que le révèle l'omniprésence de termes par lesquels les auteurs manifestent encore le doute, l'hésitation, la part imaginative de leur travail. Cette gêne à l'égard de la biographie se manifeste aussi à travers le sort qui est fait à l'anecdote.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>98</sup> Léon Clédat, *op. cit.*, p. 34.

<sup>99</sup> Léon Clédat, *op. cit.*, p. 23.

<sup>100</sup> Charles Seignobos, *op. cit.*, p. 305.

« Pardonnez cette anecdote que je ne saurais taire... »

La suspicion généralisée à l'égard de l'explication biographique des œuvres se détecte à même le discours que les auteurs de la collection tiennent sur un domaine propre à la biographie : l'anecdote<sup>101</sup>.

Mentionnons que l'anecdote suscite des réactions fort contrastées à l'époque. Si Mérimée, dans la préface à sa *Chronique du règne de Charles IX*, admet n'aimer chez les historiens que leurs anecdotes<sup>102</sup>, Lanson, en digne héritier de Voltaire<sup>103</sup>, valorise au contraire les « faits » qu'il oppose aux anecdotes : « Contre les faits, des anecdotes suspectes ne sauraient prévaloir<sup>104</sup>. » Le même mépris de l'anecdote se retrouve sous la plume du biographe de La Fontaine : « Si l'on en croyait les anecdotiers contemporains (mais nous savons combien il s'en faut défier<sup>105</sup> !) [...]. »

Sans aller jusqu'à la dénigrer, nombreux sont les auteurs qui éprouvent le besoin de se justifier ou de s'excuser de recourir à l'anecdote ou à certains détails concernant l'intimité de leur modèle. Par exemple, Gaston Boissier affiche une certaine gêne à traiter de la question de la beauté de Mme de Sévigné :

---

<sup>101</sup> Pour une réflexion sur l'évolution de l'anecdote comme genre dans la modernité, voir Marie-Pascale Huglo, *Métamorphose de l'insignifiant – essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot, collection « L'univers des discours », 1997. Parmi les études de cas, mentionnons l'analyse de Gérard Gâcon, « John Aubrey et les *Brief Lives* », dans Frédéric Regard (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 45-61.

<sup>102</sup> « Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j' imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée. » (Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX* suivie de *La double méprise* et de *La Guzla*, Paris, Charpentier, 1853 [1829], p. 3.)

<sup>103</sup> Voltaire avouera notamment à son ami de La Harpe, affairé à une traduction de Suétone, qu'il mésestime ce dernier en raison de son goût pour l'anecdote : « Je suis très fâché que vous enterriez votre génie dans une traduction de Suétone, auteur, à mon gré, assez aride, et anecdotier très suspect » (« A.M. de La Harpe » [17 avril 1769], *Œuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, vol. 55, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1821, p. 94).

<sup>104</sup> Gustave Lanson, *Corneille*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1898, p. 23.

<sup>105</sup> Georges Lafenestre, *op. cit.*, p. 28.

D'abord, était-elle jolie ? – Ce n'est pas une curiosité futile qui nous fait désirer de le savoir. Quoique nous tenions surtout à connaître les qualités de son esprit et de son cœur, il ne nous serait pas inutile de pouvoir les placer sur une figure vivante ; l'ensemble se saisirait mieux et nous aurions la personne entière<sup>106</sup>.

Boissier ne veut certes pas paraître futile, encore moins indiscret. C'est ce qui le conduit à justifier l'intérêt qu'il porte à la relation entre Mme de La Fayette et la Rochefoucauld : « De quelle nature pouvait être cette intimité ? La question est fort indiscrete, j'en conviens, mais il est difficile d'éviter d'y répondre<sup>107</sup>. »

Joseph Bertrand affiche lui aussi une certaine prudence au moment de révéler une anecdote sur D'Alembert : « On me permettra cependant [...] de signaler une anecdote fort oubliée et cependant devenue célèbre<sup>108</sup>. » Le même besoin de motiver certaines incursions dans la vie intime du biographié se rencontre chez Maurice Paléologue : « Nous possédons si peu de renseignements sur la jeunesse de Vauvenargues que ces circonstances sont précieuses à connaître<sup>109</sup>. » Au sujet d'Alfred de Vigny, Paléologue se montre toujours aussi délicat :

Il y aurait donc inconvenance à vouloir soulever sur ce point le voile dont Alfred de Vigny recouvrait sa vie, si déjà la curiosité maligne des contemporains ne s'était trop ingénieusement exercée et surtout si des indiscretions plus graves ne se préparaient peut-être aujourd'hui<sup>110</sup>.

C'est donc sous prétexte que d'autres sont allés encore plus loin dans la « profanation » – terme que Vigny utilisait lui-même au sujet notamment de Chateaubriand, trop prompt à se dévoiler dans son œuvre – que Paléologue s'autorise à révéler le contenu de son *Journal*.

---

<sup>106</sup> Gaston Boissier, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>108</sup> Joseph Bertrand, *D'Alembert*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1889, p. 25.

<sup>109</sup> Maurice Paléologue, *Vauvenargues*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1890, p. 6.

<sup>110</sup> Maurice Paléologue, *Alfred de Vigny*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1891, p. 93.

Arvède Barine – Louise-Cécile Bouffé, de son vrai nom – fait montre de la même réserve au moment de rapporter certains détails au sujet de Musset : « Cette anecdote, qui semble d'abord puérile, jette une vive lumière sur les inégalités de caractère d'Alfred de Musset<sup>111</sup>. » Au sujet de sa relation passionnée avec George Sand, Barine manifeste sa gêne en insistant tout de même sur l'importance d'en livrer les détails :

Tels furent les débuts de cette liaison fameuse, qu'on ne peut passer sous silence dans une biographie d'Alfred de Musset, non pour le bas plaisir de remuer des commérages et des scandales, ni parce qu'elle met en cause deux écrivains célèbres, mais parce qu'elle a eu sur Musset une influence décisive, et aussi parce qu'elle représente un exemple unique et extraordinaire de ce que l'esprit romantique pouvait faire des êtres devenus sa proie<sup>112</sup>.

Quant à Mathurin de Lescure, spécialiste de Chateaubriand, il cherche à parer le reproche de superficialité : « Il n'est pas superflu de savoir l'influence que les sentiments paternels ou maternels sur ce sujet exercèrent sur son âme et sur sa vie<sup>113</sup>. »

Il n'est sans doute pas fautif d'interpréter comme un dédain de l'anecdote l'ironie dont usent certains auteurs face à des détails au sujet de leur modèle. Par exemple, Jules Simon, auteur de l'ouvrage sur Cousin, a choisi d'intituler « Les Amours » le cinquième chapitre de son livre, alors qu'« [i]l n'y a pas de femmes dans sa vie, ou du moins il n'y a pas de femmes vivantes<sup>114</sup> [...] ». Que sont ces « amours » ? Il s'agit des femmes écrivains du XVII<sup>e</sup> siècle sur lesquelles Cousin a beaucoup écrit ! La même ironie se retrouve chez René Millet, auteur du *Rabelais*, qui estime que « [c]'est une grave question, parmi les biographes, de savoir s'il est réellement, en France, le parrain du melon et de l'artichaut<sup>115</sup> ». Reprenant un ton sérieux, Millet avertit le lecteur qu'il ne s'intéressera pas aux légendes qui circulent sur Rabelais

<sup>111</sup> Arvède Barine, *Alfred de Musset*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1893, p. 16.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>113</sup> Mathurin de Lescure, *op. cit.*, p. 8.

<sup>114</sup> Jules Simon, *Victor Cousin*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1887, p. 184.

<sup>115</sup> René Millet, *op. cit.*, p. 51-52.



(notamment celle qui raconte qu'il se fit passer pour un empoisonneur du roi afin de se rendre de Lyon à Paris à ses frais). De concert avec son modèle, il estime qu'il s'agit là de matière peu stimulante :

« C'est matière de bréviaire, nous dirait-il ; buvez ferme si ne le croyez ». Tout cela peut être curieux. La légende est une espèce d'hommage indirect que la postérité rend aux grands hommes. Mais ce qui nous intéresse davantage, c'est le développement de son génie<sup>116</sup>.

Bref, de même qu'ils semblent revendiquer une certaine liberté dans leur pratique – en récusant notamment toute adhésion à un genre précis et codifié et en laissant s'exprimer leur imaginaire et leurs doutes –, de même ils s'imposent certaines contraintes et restrictions, ne se laissant pas aisément conduire sur un territoire aussi suspect que celui de l'anecdote.

#### *La légitimation du dire biographique*

La posture de ces biographes est donc fragile. Cette fragilité se détecte encore à travers les efforts qu'ils déploient pour légitimer leur parole, pour établir leur *droit* à énoncer. N'est-il pas insécurisant de s'attaquer à des figures légendaires, qui ont déjà fait l'objet d'études si sérieuses ? Il importe donc de justifier le fait que l'on s'y attarde à nouveau, à travers un genre qui demande aussi à être justifié.

Une telle justification sera opérée, dans un premier temps, par un relevé des lacunes ou des torts des prédécesseurs. Ainsi, au sujet de *René*, Mathurin de Lescure s'empresse de justifier la démarche qui sera la sienne :

Au lieu de citer un livre que tout lettré a lu et relu, de chercher à renouveler les formules épuisées de l'éloge ou les aperçus de la critique comparée, il nous a paru plus utile d'exposer, ce qu'on a trop négligé avant nous, la genèse de l'ouvrage et de réagir contre le préjugé trop répandu qui veut que ce roman soit une histoire, et que cette histoire soit celle de Chateaubriand<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>117</sup> Mathurin de Lescure, *op. cit.*, p. 161.

Aussi l'auteur prétend-il avoir sur Chateaubriand des « jugements plus désintéressés et plus équitables<sup>118</sup> ».

Après les innombrables études consacrées à Hugo, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit ? Léopold Mabillean établit son *droit* à parler de Hugo en indiquant « qu'après tant de travaux d'approche, un effort est encore nécessaire et possible pour pénétrer l'unité profonde de l'esprit dont nul n'ignore les multiples manifestations<sup>119</sup> ». Cet effort se révèle d'autant plus nécessaire qu'on a dit des choses fausses au sujet de Hugo, notamment qu'il se serait « renouvelé quatre ou cinq fois<sup>120</sup> ». C'est en partie pour répondre à cette thèse développée par un certain Francisque Sarcey que Mabillean entreprend son ouvrage. Il entend prouver que « depuis 1825 jusqu'au dernier jour, son génie n'a fait que se développer de la façon la plus logique et la plus rigoureuse<sup>121</sup> ».

Plusieurs auteurs se montrent appelés par un devoir de mémoire. Le comte d'Haussonville fonde son travail sur Mme de La Fayette sur l'urgence qu'il y a non seulement à honorer la mémoire d'une femme injustement ignorée de son siècle, mais aussi à rétablir les faits à son sujet. Selon d'Haussonville, il reste encore beaucoup à dire sur Mme de La Fayette : « [M]ais il me semble que, même après ces deux grands maîtres [Sainte-Beuve et Taine], certains traits de l'aimable figure peuvent être, je ne dirai pas retouchés, mais éclairés d'une autre lumière<sup>122</sup>. » C'est surtout qu'il lui importe de réparer le tort qui a été fait à Mme de La Fayette de la part notamment d'Arvède Barine – qui publie aussi dans la collection. Ayant cédé à « l'amour du pittoresque<sup>123</sup> » dans son étude des lettres de Mme de La Fayette, Arvède Barine lui aurait causé un tel préjudice « qu'une légende nouvelle, mais en sens inverse, est en train de s'établir, et comme personne ou presque personne n'a lu les lettres

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>119</sup> Léopold Mabillean, *op. cit.*, p. 96.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>122</sup> Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *op. cit.*, p. 7.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 97.

elles-mêmes, la réputation de Mme de La Fayette en a souffert<sup>124</sup> ». C'est donc dans le but de rétablir la réputation de celle qui a enrichi « d'une parcelle d'or le trésor de nos jouissances<sup>125</sup> » qu'il a écrit cette biographie, mais aussi pour lui donner la place qu'elle mérite, car on a eu tendance, par le passé, à la négliger injustement : « Sauf quelques froides lignes du journal de Dangeau, et l'article du *Mercure galant* que j'ai cité au début de ce petit volume, aucun mémoire, aucune correspondance du temps ne fait mention de la disparition de Mme de La Fayette<sup>126</sup>. »

Pareil devoir de mémoire appelle Elme-Marie Caro. Partout dans son étude sur George Sand il exprime son désir de tirer de l'oubli une femme de lettres qu'on a tort de ne plus lire. Par ce livre, il se propose d'entreprendre une « exploration dans des régions devenues inconnues, quelque chose comme un voyage de découverte<sup>127</sup> ». Déplorant qu'on l'ait ou trop admirée ou trop méprisée, il soutient qu'il y a désormais place « pour une admiration mieux raisonnée et plus libre<sup>128</sup> ». Caro veut aussi contribuer à assurer à son modèle une belle postérité. Il n'hésite pas à recourir à certaines notions de poétique des genres afin de rappeler comment s'est développée historiquement l'esthétique romanesque et de montrer combien George Sand y demeure rattachée, plus que les tenants du roman expérimental – responsables en partie du discrédit dans lequel elle est tombée : « Prenons garde, le roman selon George Sand, c'est le vrai roman national<sup>129</sup>. »

Ce même désir de servir la mémoire d'autrui commande le travail que Jules Simon consacre à Victor Cousin :

---

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>127</sup> Elme-Marie Caro, *op. cit.*, p. 8.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 140.

Je me rappelle qu'aux approches de la Révolution de 1848 le bruit des questions politiques et des questions sociales ayant un peu couvert celui qu'il faisait avec les questions philosophiques et religieuses, il tremblait de peur d'être oublié. « Paraître ! me disait-il. Il faut paraître<sup>130</sup>. »

Placée en ouverture de son ouvrage, cette confidence que rapporte Jules Simon remplit deux fonctions à la fois : justifier qu'une biographie soit consacrée à Cousin et attirer sur Simon la confiance du lecteur, car il a intimement connu son modèle. Ne possède-t-il pas son acte de naissance, d'ailleurs ? : « D'après son acte de naissance, que j'ai en ma possession, il est fils d'un joaillier<sup>131</sup>. »

Stendhal a aussi été injustement négligé par l'histoire littéraire. C'est du moins l'opinion que professe son biographe, Édouard Rod. « On pourrait presque écrire l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle sans prononcer son nom<sup>132</sup> », dénonce-t-il. Et c'est pour pallier cette lacune qu'il offre au lecteur une étude sur l'écrivain :

En aucun cas, on ne pourra, sans manquer de clairvoyance ou de sens historique, le laisser de côté ; et l'absence de son nom constitue une fâcheuse lacune dans l'*Histoire de la littérature française* de M. Nisard comme dans les *Études littéraires sur le XIX<sup>e</sup> siècle* de M. Faguet. Bonne ou mauvaise, son influence, indépendante de toute tradition et de toute école, est incontestable<sup>133</sup>.

Chez d'autres, ce n'est pas par devoir de mémoire que l'on justifie l'entreprise biographique, mais bien parce qu'on entend témoigner d'une personnalité que l'on a connue. C'est ainsi que Maxime Du Camp assoit sa crédibilité et rappelle, en maints endroits de son livre, qu'il a bien connu Théophile Gautier. Pour cette raison spécifique, son ouvrage ne peut qu'être sincère et véridique :

Il est impossible de juger un compagnon de la vie, comme l'on peut juger un personnage mort depuis un ou deux siècles. Il en est des hommes ainsi que des paysages : l'éloignement les embellit, mais les dénature, car la distance les noie de

---

<sup>130</sup> Jules Simon, *op. cit.*, p. 5.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>132</sup> Édouard Rod, *Stendhal*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1892, p. 6.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 158.

lumière, en adoucit les contours, en dissimule les rugosités. Ceux qui ont vu, qui ont été les associés des jours, les confidents, parfois même les confesseurs, ceux qui se souviennent n'entendent pas sonner l'heure des apothéoses ; mais ils se doivent d'être sincères, par respect même pour celui dont ils parlent, qui souvent y gagnent de revivre dans sa réalité et avec des qualités que les admirateurs quand même n'ont point soupçonnées<sup>134</sup>.

Paul Stapfer, auteur de l'ouvrage sur Montaigne, se défie aussi de la légende. Épistémologue, il rappelle combien le temps qui passe influe sur la perception qu'on peut avoir de nos prédécesseurs :

Tous les grands auteurs sont sujets à devenir légendaires, j'entends à cesser un jour d'être vus tels qu'ils sont, pour rester désormais ce que l'imagination publique se figure en vertu de certains préjugés que la tradition perpétue et que modifie plus ou moins la changeante perspective des siècles<sup>135</sup>.

Fort des progrès de son époque, qu'il juge mieux outillée pour « pour tracer un portrait fidèle de l'auteur des *Essais*<sup>136</sup> », Stapfer, dans les considérations préliminaires qui ouvrent son livre, affiche néanmoins une certaine gêne à l'idée d'entreprendre un ouvrage sur une figure aussi étudiée que celle de Montaigne. C'est en demeurant humble, semble-t-il, qu'on risque le moins et qu'on parvient à surmonter la crainte de se tromper ou de n'être pas novateur :

Mais rien n'est définitif dans les vues et dans les idées de la critique. On espère naturellement dire le vrai mot, le dernier mot sur ce qu'on étudie ; en réalité, on fixe un instant, d'après l'optique du jour et sa propre fantaisie, une fuyante image que d'autres poursuivront encore demain<sup>137</sup>.

On constate que le nom de Sainte-Beuve revient dans chacun des ouvrages et constitue un pôle fort à partir duquel on se positionne. En effet, aucun des travaux consultés ne tait le nom de Sainte-Beuve, comme si ce dernier avait touché à tout ce qu'il se trouvait d'écrivain dans le répertoire français. Autrement dit, se positionner face aux autres biographes, c'est se

---

<sup>134</sup> Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 9.

<sup>135</sup> Paul Stapfer, *op. cit.*, p. 5.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 8.



positionner face à Sainte-Beuve ! Ainsi Mathurin de Lescure rappelle-t-il ce que le grand chroniqueur a omis dans son étude sur Chateaubriand :

Si Sainte-Beuve a très bien vu et caractérisé dans l'auteur du *Génie du Christianisme* le croyant par sentiment, par imagination, par repentir, traversant la même crise de réaction que la France elle-même, à l'aurore du XIX<sup>e</sup> siècle, il a peut-être moins bien vu et moins bien caractérisé dans ce même auteur l'artiste, le dilettante, le novateur mêlant à ses tableaux apologétiques toute une théorie d'esthétique et critique nouvelle<sup>138</sup>.

Au sujet d'une lettre du janséniste Du Guet à Mme de La Fayette – lettre qui permet d'établir la relation qu'elle entretenait avec le jansénisme –, le comte d'Haussonville, pour sa part, estime que si Sainte-Beuve en a le premier tiré profit – c'est lui qui a le mérite de l'avoir découverte – « il n'en a pas tout à fait entendu le sens, l'emploi par Du Guet de certains mots lui ayant fait croire à tort que Mme de La Fayette avait des incertitudes d'esprit<sup>139</sup> [...] ».

On ne fait pas qu'adresser des reproches à Sainte-Beuve. Nombreux sont les auteurs qui y font référence pour abonder dans le même sens que lui. Dans un cas comme dans l'autre, la légitimation du *dire* biographique s'effectue par un positionnement explicite et direct à l'endroit de celui qui est reconnu, de son vivant, pour être le « critique des critiques ».

#### *Protecteur et bourreau*

Il ne suffit pas, pour avoir le *droit* à la parole, de relever les lacunes et les erreurs de ses prédécesseurs ou d'aller chercher la caution d'une figure d'autorité (en l'occurrence, Sainte-Beuve). Encore faut-il rappeler ce que l'écrivain dont on s'apprête à raconter le vécu a apporté à la vie littéraire et en quoi sa connaissance saurait être profitable au lecteur. C'est ainsi que l'on se rapproche de l'éloge, genre roi encore dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais, soit par peur d'être accusé de pratiquer le « culte des héros » ou encore la complaisance, soit pour se détourner d'une forme jugée ancienne et caduque, on a toujours soin de se montrer sévère. Rappelons que l'éloge ne propose pas une connaissance objective, « mais la vibrante "apologie" du "grand homme", injustement méconnu, souvent

<sup>138</sup> Mathurin de Lescure, *op. cit.*, p. 147.

<sup>139</sup> Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *op. cit.*, p. 120.

persécuté<sup>140</sup> ». C'est notamment pour s'éloigner de cette pratique que l'on s'efforce de relever les faiblesses de son modèle, croyant parvenir par là à une plus grande objectivité.

Par exemple, le biographe de Mme de La Fayette ne peut s'« empêcher de trouver que ceux qui se sont gendarmés si fort contre elle ont fait preuve d'un peu de rigorisme<sup>141</sup> », mais reconnaît en même temps que son écriture comporte « quelque gaucherie<sup>142</sup> ». L'auteur va même jusqu'à refuser à son modèle le statut de femme de lettres :

Mais écrire ne fut jamais, dans la vie de Mme de La Fayette, qu'un délassement et un passe-temps ; elle travaillait lentement, à ses heures, un peu comme on cause, et sa vie ne ressembla jamais en rien à celle d'une femme de lettres qui produit pour produire, et à peine un ouvrage terminé en commence un autre<sup>143</sup>.

Remarquons que le même fait est souligné en ce qui concerne Mme de Staël, auteur de « grands ouvrages<sup>144</sup> » qui « mérite de vivre parce qu'elle personnifie une des plus nobles époques de l'âme française<sup>145</sup> », mais qui ne saurait pleinement faire partie du lot des écrivains de son temps parce qu'elle « n'écrit ni par vocation, ni par profession. Écrire est pour elle un pis-aller de la vie et de la politique<sup>146</sup> ».

Jouant aussi le rôle de celui qui protège et châtie à la fois, Joseph Bertrand indique qu'on a eu tort de calomnier D'Alembert, ainsi que l'a fait le poète Nicolas Gilbert dans une satire dédiée à Fréron et intitulée « Le dix-huitième siècle<sup>147</sup> ». « On ne saurait plus mal dire<sup>148</sup> »,

---

<sup>140</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 55.

<sup>141</sup> Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *op. cit.*, p. 107.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>144</sup> Albert Sorel, *Mme de Staël*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1890, p. 64.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>147</sup> Voici comment Gilbert dépeint D'Alembert dans sa satire : « Et ce froid d'Alembert, chancelier du Parnasse, / Qui se croit un grand homme et fit une préface. » (Nicolas Gilbert, « Le dix-huitième siècle » [1775], *Poésies diverses*, Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1882, p. 28-29.)

s'empresse-t-il de lui répondre à cent années d'intervalle. Puis il ajoute : « Sa gloire était certaine, il ne pouvait fermer les yeux à l'évidence, il était grand, jamais il ne fut fier<sup>149</sup>. » Or, ces qualités qu'il reconnaît à D'Alembert ne doivent pas faire ombrage à ses défauts, fort nombreux si l'on en croit Bertrand, qui ne saurait que « louer avec réserves<sup>150</sup> » ses premiers travaux et qui tâche de relever « l'insuffisance » de ses théories et ses « défauts oratoires<sup>151</sup> ».

Le « biographe » de Diderot, Joseph Reinach, est plus sévère encore. Bien qu'il reconnaisse en lui « le plus magnifique éveilleur d'idées qui ait existé<sup>152</sup> », le génie « le plus chaud, sinon le plus clair de son siècle, et celui de tous qui a le plus remué d'idées<sup>153</sup> », Reinach ne ménage pas son modèle et lui voit un lourd handicap, surtout chez un homme de lettres : « Ce n'est donc pas seulement l'ordre et la méthode qui lui ont fait défaut, c'est quelque chose de plus essentiel : le goût<sup>154</sup>. » Avançant qu'il écrit « sans discernement<sup>155</sup> », que sa verve est « épaisse et turbulente<sup>156</sup> », que ses traits d'esprit « ne sont probablement pas de lui<sup>157</sup> », l'auteur se construit par là une image de lecteur fort avisé, et peut certes se prémunir de ce reproche de complaisance que l'on adresse fréquemment aux biographes de l'époque.

Elme-Marie Caro ne ménage pas non plus George Sand. À tout moment, celle dont il souhaite honorer la mémoire, celle dont il défend les vues face à ses détracteurs, se voit

---

<sup>148</sup> Joseph Bertrand, *op. cit.*, p. 54.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>152</sup> Joseph Reinach, *op. cit.*, p. 8.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

attaquée tantôt pour ses idées (« Sa métaphysique est fort incertaine et vague<sup>158</sup> »), tantôt pour son style (« Elle ne sait pas composer une œuvre ; elle ne sait y conserver ni l'unité du sujet, qui change souvent, ni l'unité de ton dans les caractères qui s'altèrent sans cesse<sup>159</sup>. »).

Quant à Stendhal, Édouard Rod estime qu'on a été trop sévère en lui attribuant une « malveillance ombrageuse, jointe à beaucoup d'entêtement<sup>160</sup> ». Selon lui, ce jugement est « incomplet, et par conséquent injuste<sup>161</sup> ». Par contre, il soutient que ses croyances, ses idées et ses opinions constituent « une pauvre "philosophie", qui est à peu près celle des commis voyageurs libres penseurs ou des Homais importants<sup>162</sup> ». Dépourvu du « *sens artiste* de la langue »<sup>163</sup>, Stendhal s'est aussi souvent trompé dans ses jugements sur ses contemporains. Peut-être est-ce parce qu'il écrivait parfois « à cinq heures du soir et qu'il manquait de bougies<sup>164</sup> », ironise l'auteur.

On comprend un peu mieux, désormais, la hargne de certains écrivains face aux biographes, « baisant par devant, poignardant par derrière<sup>165</sup> »...

#### *Modalités variées des rapports vie/œuvre*

Qu'en est-il de cette interaction, théorisée par Sainte-Beuve le premier, entre la vie et l'œuvre ? L'approche beuvienne débouche sur plusieurs avenues : ou on admet la corrélation de l'œuvre et de la vie (avec, parfois, la nécessité de la justifier), ou on la nie catégoriquement. Mais dans un cas comme dans l'autre, force est de se positionner face à une

---

<sup>158</sup> Elme-Marie Caro, *op. cit.*, p. 98.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>160</sup> Édouard Rod, *op. cit.*, p. 53.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>165</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 24.

méthode encore jeune, soit en en justifiant les fondements, soit en niant sa pertinence. Il faut préciser que la nature de l'objet détermine la méthode à laquelle on aura recours... Étudier Rutebeuf, ce n'est pas étudier Mme de Staël ; parler de La Rochefoucauld, ce n'est pas parler de Gautier... La disponibilité de la documentation (pauvre ou abondante), la nature de l'œuvre (maximes, correspondance, poésie, roman, etc.), le type de trajectoire (terne, flamboyante, etc.), voilà autant de données qui expliquent, en plus des vues personnelles du biographe à ce sujet, la manière dont on mettra en relation la vie d'un écrivain avec son œuvre. Il importe aussi de mentionner que, parmi les facteurs orientant la démarche des auteurs, l'écart temporel qui sépare le biographe de son modèle est un facteur important. Il détermine en effet, bien souvent, la « direction » herméneutique : plus l'écart est mince – et, par conséquent, moins la vie de l'auteur est un mystère –, plus on tend à instrumentaliser la vie pour éclairer l'œuvre (Mme de La Fayette, Mme de Staël, Sand, Chateaubriand, etc.) ; au contraire, lorsque la distance est considérable – et que la connaissance de la vie de l'auteur pose problème (en raison de la documentation encore lacunaire) –, c'est l'œuvre qui est instrumentalisée afin de mettre le vécu en lumière (Rutebeuf, Rabelais). À moins de tout simplement récuser l'interaction entre la vie et l'œuvre...

*La vie qui éclaire l'œuvre : une démarche qui ne va pas de soi...*

Dans la biographie qu'il lui consacre, le comte d'Haussonville s'attache à montrer que l'œuvre de Mme de La Fayette est inspirée de sa vie. Ainsi, Mme de La Fayette aurait mis dans *La princesse de Clèves* « le roman de sa vie<sup>166</sup> », chose qu'il se doit de prouver page après page, car cette idée ne paraît pas admise par tous : « S'il fallait achever de démontrer la part d'inspiration personnelle qui fait le charme et le pathétique de la *Princesse de Clèves*, j'en trouverais une nouvelle preuve dans les mobiles qui dictent la conduite et qui fortifient la courageuse austérité de l'héroïne<sup>167</sup>. » Rappelons que pour lui, Mme de La Fayette est moins

---

<sup>166</sup> Gabriel-Paul-Othenin d'Haussonville, *op. cit.*, p. 6.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 207.



une femme de lettres qu'une « femme de cœur » : « Elle a moins vécu par l'esprit que par le cœur, et c'est par le cœur qu'elle est arrivée au génie<sup>168</sup>. »

À l'instar du comte d'Haussonville, Albert Sorel, dans *Mme de Staël*, se propose « de chercher dans les événements de la vie de Mme de Staël l'esprit de ses ouvrages<sup>169</sup> ». Cette démarche, il l'explicite non sans en avoir préalablement établi la pertinence. C'est une citation de Mme Necker qui vient cautionner l'entreprise : « Ses ouvrages sont, pour ainsi dire, les mémoires de sa vie sous une forme abstraite<sup>170</sup>... » Non content de citer une contemporaine de Mme de Staël – sa mère ! –, Sorel ajoute à sa justification en citant Mme de Staël elle-même, qui estime que « [q]uand on écrit pour satisfaire à l'inspiration intérieure dont l'âme est saisie, on fait connaître par ses écrits, même sans le vouloir, jusqu'aux moindres nuances de sa manière d'être et de penser<sup>171</sup> ». Il n'en faut pas plus pour justifier le recours à la vie pour éclairer l'œuvre. Sorel ira même jusqu'à citer d'amples passages de *Corinne* et de *Delphine* afin de prouver combien les personnages de l'illustre femme de lettres ressemblent à leur créatrice. Par une sorte de renversement, les ouvrages de Mme de Staël deviennent de précieux documents qui permettent de saisir et de rendre compte de son intériorité : « Tel est le cadre et tel est le héros ; il faut en tenir note si l'on veut comprendre ce qui distingue l'amour dans la vie et dans l'œuvre de Mme de Staël, de ce qu'il est chez Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, George Sand<sup>172</sup>. » C'est dire que le parcours herméneutique s'opère ici dans les deux directions.

Jean Bourdeau abonde dans ce sens en soutenant que la compréhension des *Maximes* de La Rochefoucauld doit passer par l'enquête biographique. Ainsi, en historien de la littérature, il commence par étudier la société de cour au XVII<sup>e</sup> siècle car, selon lui, « [l]a vie et l'œuvre de La Rochefoucauld doivent être considérées comme l'entière création de la société polie, de

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>169</sup> Albert Sorel, *op. cit.*, p. 5.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

ce petit monde si féminin, si raffiné<sup>173</sup> [...] ». Ce n'est qu'une fois le contexte bien établi qu'il entame la biographie de La Rochefoucauld à proprement parler, nécessaire « à la pleine intelligence des *Maximes*<sup>174</sup> ». Car, « [p]our les *Maximes* comme pour tout livre, il faut considérer le moment, le milieu où elles ont été composées<sup>175</sup> ».

Chez Elme-Marie Caro, la tentation est très forte d'entreprendre une analyse des écrits de Sand à la lumière de son vécu. Mais une certaine retenue s'impose. Caro, en ce qui a trait à la première période de Sand – son œuvre se développerait en quatre phases –, avance que ses œuvres « procèdent toutes d'un fond commun d'émotions et de douleurs personnelles, sans être pourtant la confidence et le récit de sa vie<sup>176</sup> ». Cette prudence est à mettre en lien avec les réticences de George Sand face à l'approche biographique des textes : « Mme Sand a toujours protesté contre les applications trop strictement biographiques qui ont été faites de ses premiers romans<sup>177</sup>. » L'auteur se permet néanmoins d'éclairer les œuvres de Sand à l'aide de sa biographie, non sans user d'un peu de rhétorique :

Cependant, il faut s'entendre sur ce point délicat. *Indiana*, elle nous l'assure, n'est pas son histoire dévoilée. C'était du moins l'expression de ses réflexions habituelles, de ses agitations morales, d'une partie de ses souffrances réelles ou factices ; ce n'était pas sa vie, soit, c'était le roman ou le drame de sa vie<sup>178</sup> [...].

Difficile de renoncer à la biographie avec une auteure qui, de son aveu même, écrivait avec ses sentiments : « Elle écrivait alors, comme elle le dit, sous l'empire d'une émotion, non d'un système<sup>179</sup>. » Et de toute façon, selon Caro, on ne saurait connaître un écrivain en dehors de sa biographie : « Quand cette étude n'est pas faite, on n'a jamais la notion

---

<sup>173</sup> Jean Bourdeau, *La Rochefoucauld*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1895, p. 18.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>176</sup> Elme-Marie Caro, *op. cit.*, p. 38.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 45.

complète d'un écrivain, surtout si cet écrivain est une femme<sup>180</sup>. » Passage étonnant que celui-là, qui permet néanmoins de comprendre qu'un auteur comme George Sand ait pu revêtir une identité masculine... Caro ne fait pas exception. Ils sont plusieurs, en effet, à laisser entendre que le seul et véritable intérêt d'une œuvre écrite par une femme repose sur les rapprochements qu'on en peut faire avec sa biographie. Gaston Boissier va dans ce sens lorsqu'il écrit : « Ce qui manque le plus aux femmes, même quand elles écrivent bien, c'est l'originalité de l'expression. Comme en général elles n'ont pas reçu l'éducation plus approfondie qu'on donne aux hommes, elles ne connaissent les mots que par l'usage journalier<sup>181</sup> [...]. » D'où la pertinence d'enquêter sur ces vies « ordinaires » pour analyser ces œuvres « ordinaires »...

Illustrer la part de vécu sur laquelle s'est bâtie une œuvre est sans doute chose plus évidente, voire incontournable, lorsque le biographe est un témoin de la vie de l'écrivain, comme c'est le cas de Maxime Du Camp, ami de Théophile Gautier. Et c'est justement cette proximité avec le modèle qui autorise le rapprochement entre l'œuvre et la vie :

Plusieurs que j'ai connus et qui ont partagé l'affection que je lui avais vouée, étaient des hommes et non des demi-dieux. J'ai vécu près d'eux et je les ai jugés en contemporain, car entre eux et moi le verre grossissant de la postérité ne s'était point interposé. Les détails de leur existence personnelle n'ont pas encore, – pour moi du moins, – été éliminés par le temps ; j'aperçois l'œuvre à travers l'homme ; l'une complète l'autre, celui-ci fait comprendre celle-là, et ce serait mentir à la vérité que de les séparer<sup>182</sup>.

Ce qui intéresse Du Camp, d'ailleurs, chez Gautier, c'est moins l'œuvre en soi que les circonstances dans lesquelles elle a pu être réalisée :

Pour les témoins de l'existence de bien des écrivains, ce qu'il y a d'extraordinaire dans leur œuvre, ce n'est pas l'œuvre elle-même, c'est la difficulté à travers

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>181</sup> Gaston Boissier, *op. cit.*, p. 77.

<sup>182</sup> Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 8-9.

laquelle ils l'ont accomplie ; c'est que rien, ni la gêne, pour ne dire la pauvreté, ni les tourments qui en résultent, n'ont pu interrompre l'essor de leur talent<sup>183</sup>.

Connaissant le détail de la vie de son ami écrivain, Du Camp est habilité à indiquer de quelle manière ses œuvres « ont été, pour la plupart, inspirées par les incidents même de sa vie<sup>184</sup> ».

*Ces « transparentes fictions »*

C'est souvent dans la mesure où le biographié appartient à une époque reculée que son œuvre tend à se voir attribuer une valeur documentaire, inversant ainsi la démarche interprétative pour faire de l'œuvre la clé de la connaissance biographique. Chez Léon Clédât, spécialiste de Rutebeuf et historien de la langue française, nulle hésitation à user des écrits de Rutebeuf pour en connaître le vécu, puisque, faut-il le rappeler, « [l]e peu que nous savons sur la vie de Rutebeuf, c'est dans son œuvre que nous l'apprenons<sup>185</sup> ». C'est ainsi qu'il est amené à réunir « tous les éléments qu'on peut trouver dans ses poésies pour la connaissance de sa vie et de son caractère<sup>186</sup> ». René Millet travaille de la même façon, établissant des parallèles constants entre les personnages de Rabelais et sa propre vie :

Tout le monde sait ce qu'il advint du jeune Pantagruel, qu'on avait lié à son berceau avec des chaînes de fer [...]. De même Rabelais, ce joyeux géant, ne put jamais secouer complètement les chaînes de fer de la scolastique<sup>187</sup>.

Plus qu'un parallèle, Millet identifie carrément ce qui est raconté dans les romans de Rabelais à sa biographie : « Il secoua donc gaiement la poussière du cloître, et nous le retrouvons, à travers ses *transparentes fictions*, faisant son tour de France<sup>188</sup> [...] ». C'est que, en raison du

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>185</sup> Léon Clédât, *op. cit.*, p. 23.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>187</sup> René Millet, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 30-31. Nous soulignons.

manque de documents, l'œuvre permet de jeter « une vive lumière sur l'homme et sur l'époque<sup>189</sup> ».

Chez un Georges Lafenestre, biographe de La Fontaine, l'œuvre permet aussi de connaître la vie du biographié ; elle y est si reliée qu'elle est susceptible d'être vue comme son reflet :

L'œuvre et la vie du Champenois ne font qu'un. À quelque endroit qu'on s'arrête, dans cette œuvre, on l'y retrouve, tel que nous l'avons vu, naïvement imprégné des milieux qu'il traverse, sans jamais s'y transformer complètement<sup>190</sup>.

Plus que cela, ce sont les *Contes* et les *Fables* qui permettent le mieux de connaître La Fontaine : « C'est là, à vrai dire, qu'on apprend le mieux à connaître l'homme et le poète<sup>191</sup> [...] ». C'est que la distance qui sépare Lafenestre de La Fontaine est si grande et les documents pouvant renseigner sur sa vie privée si peu nombreux que, sans le recours aux œuvres, il devient pratiquement impossible de savoir quel homme il était, à commencer par son caractère et celui de son épouse : « Mlle Héricart, à coup sûr, n'était pas sans défauts ; nous ne sommes guère en situation, à une telle distance, d'analyser dans quelle mesure les imperfections de son caractère purent justifier l'indifférence de son mari<sup>192</sup>. »

Édouard Rod constate également la part de vécu que comporte l'œuvre de Stendhal, mais estime qu'il s'agit là d'une faiblesse. En effet, c'est justement dans la mesure où *Le rouge et le noir* recèle une part trop importante d'éléments autobiographiques que le roman est jugé être de moins bonne qualité. « En réalité, avance Édouard Rod, Stendhal était trop personnel, trop généralement absorbé par l'étude de son Moi, pour faire un roman de mœurs :

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>190</sup> Georges Lafenestre, *op. cit.*, p. 123.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 20-21.



il n'excelle qu'à se mettre en scène, et peut-être les femmes qui l'ont occupé... Julien Sorel n'est autre chose qu'un portrait de Stendhal<sup>193</sup>. »

*L'œuvre et la vie qui s'éclairent mutuellement*

Chez d'autres auteurs de la collection, l'étude des rapports entre la vie et l'œuvre se fait dans les deux sens : on cherchera à connaître l'existence d'un écrivain en se penchant sur ses créations, et inversement, comme c'est le cas chez Léopold Mabilleau, spécialiste de Victor Hugo.

S'attaquer à un monstre sacré tel Hugo nécessite que l'on s'arme adéquatement puisque déjà, en 1893, au moment où Mabilleau s'intéresse à lui, « [d]'innombrables études ont été consacrées à l'analyse, à l'examen, à l'appréciation de ses ouvrages<sup>194</sup> [...] ». L'étude que Mabilleau consacre à Hugo est sans doute l'une des plus remarquables de la collection. En digne héritier de Sainte-Beuve, de Taine et de Hennequin, l'auteur se signale par l'ampleur de l'appareil méthodologique auquel il recourt pour aborder à la fois la vie et l'œuvre de son modèle – appareil qu'il a soin de définir parallèlement à son analyse, notamment dans le chapitre qui ouvre la deuxième section et qu'il intitule « La psychologie d'un poète ». Mabilleau s'illustre également par le caractère exhaustif de son étude, qui porte à la fois sur « La vie et l'œuvre de Victor Hugo » (Première partie), « Les sources » (Deuxième partie) et « Le génie de Victor Hugo » (Troisième partie). L'objectif de l'ouvrage est justement de mettre en rapport la vie et l'œuvre du poète. Si Mabilleau s'attaque en première partie à la fois au vécu et aux écrits de Hugo, c'est qu'ils ne peuvent être séparés :

La vie de V. Hugo ne saurait être étudiée indépendamment de son œuvre ; non pas que cette vie explique cette œuvre – comme cela se pourrait dire de Chateaubriand ou de Lamartine, – mais, au contraire, parce qu'en lui c'est l'écrivain qui détermine l'homme, c'est le tour de l'esprit qui donne un sens à la personnalité, de sorte que ce qui reste en dehors du travail d'art peut être négligé sans dommage. Il entre dans l'histoire par ses livres, non par ses actes, qui perdent leur valeur dès qu'on les sépare de l'expression idéale où il les a enveloppés<sup>195</sup>.

---

<sup>193</sup> Édouard Rod, *op. cit.*, p. 115.

<sup>194</sup> Léopold Mabilleau, *op. cit.*, p. 95.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 5.

Mais ces faits qu'il s'agit de faire ressortir, par un retour du balancier, n'ont d'autre fonction que de permettre de comprendre les écrits de Hugo :

On se bornera donc ici, par dessein réfléchi, à mettre en lumière les faits qui peuvent servir à l'intelligence de l'œuvre écrite. On y joindra l'indication successive des « milieux » par où l'auteur a passé et des influences qu'il en a subies. Rien de plus : la vraie vie d'un poète, c'est sa poésie même<sup>196</sup>.

Chez Mabilleau, on le voit, par la manière d'étudier l'homme et l'œuvre, on cultive ce lieu commun – répandu depuis les romantiques – qu'un véritable écrivain est quelqu'un dont toute la vie est vouée à la création.

La démarche qu'emploie Mabilleau, bien qu'ayant déjà donné des fruits intéressants, nécessite encore d'être justifiée. Elle ne semble pas aller de soi. À ceux qui pourraient lui reprocher de donner dans le matérialisme, il rétorque que

c'est apparemment le seul moyen de sortir du mystère : la poésie n'est en somme que l'expression des états d'âme du poète, et le secret de l'œuvre ne peut être cherché ailleurs que dans les sources profondes d'où dérive le caractère original de l'écrivain<sup>197</sup>.

Mabilleau va jusqu'à se montrer méprisant envers d'éventuels détracteurs qui pourraient lui reprocher de diminuer, par sa méthode, l'étonnement que suscite la plume de Hugo : « La foule seule peut s'arrêter à un souci de ce genre<sup>198</sup> [...] »

*Entre la vie et l'œuvre, nulle affinité*

Tous n'abondent pas dans le sens de Paul Louis Étienne de Rémusat, biographe d'Adolphe Thiers, qui proclame en ouverture de son ouvrage que « [l]a vie des hommes de lettres est intimement mêlée à celle de leurs ouvrages, et [que] c'est un des progrès de la critique moderne de ne pas les séparer<sup>199</sup> ». Le biographe de Chateaubriand, par exemple,

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>199</sup> Paul Louis Étienne de Rémusat, *A. Thiers*, Paris, Hachette, coll. « Les grands écrivains français », 1889, p. 7.

refuse de traiter ensemble la vie et l'œuvre de l'écrivain. Cela se voit dès la table des matières, où la première partie est intitulée « L'homme et la vie » et la seconde, « L'œuvre et l'influence ». Face à ceux qui cherchent Chateaubriand dans *René*, de Lescure rétorque qu'« il n'y a dans son histoire aucune réminiscence, aucune confidence, aucun aveu de l'auteur, qui, s'il a mis beaucoup de son âme dans celle de son héros, ne lui a rien prêté de sa vie et de ses propres aventures<sup>200</sup> ». Jugeant « qu'il serait téméraire de pousser jusqu'au bout l'identification de l'auteur avec son héros, et des orages du cœur de René avec ceux de son cœur<sup>201</sup> », le biographe endosse ici la coiffe du critique pour décrire et apprécier les écrits de Chateaubriand sur le plan stylistique, en se gardant bien du causalisme biographique.

On retrouve le même dédain chez Gustave Lanson. Chez lui encore, la biographie à proprement parler doit être étudiée en marge de l'œuvre. C'est ainsi qu'il baptise le premier chapitre de son livre sur Corneille « La vie et l'homme ». Y abordant la généalogie de l'auteur, ses études, ses premiers écrits, son mariage, etc., il règle cette question avant de s'attaquer à son plus important morceau : l'œuvre du dramaturge. Dès le début de ce premier chapitre, il explicite sa démarche : « Nous étudierons plus loin le développement de son génie dramatique ; pour l'instant, nous cherchons l'homme, dans sa vie domestique<sup>202</sup>. »

La différence entre la vie et l'œuvre de Corneille est nette, si l'on en croit Lanson. En effet, rien dans la vie ne permet de percevoir le poète : « La poésie n'enlevait Corneille à aucune des fonctions de la vie bourgeoise : il n'est poète que dans son œuvre<sup>203</sup>. » Un peu plus loin, il renchérit : « Rien dans l'homme ne décèle le génie ; rien dans la vie ne promet l'œuvre. À peine quelques points de correspondance se peuvent-ils marquer<sup>204</sup>. » L'inverse est tout aussi vrai : l'œuvre de Corneille « subsiste à part de la vie, très dissemblable de

---

<sup>200</sup> Mathurin de Lescure, *op. cit.*, p. 158.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>202</sup> Gustave Lanson, *op. cit.*, p. 12.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 29.

l'homme extérieur, pur produit d'une interne et inexplicable nécessité<sup>205</sup> ». Pas plus qu'on ne serait justifié d'utiliser la vie de l'auteur comme clé explicative, on ne saurait user de l'œuvre pour connaître l'auteur : « Si l'on pensait que ces tragédies, qui ont suivi les chefs-d'œuvre, nous marquent de quel côté le tempérament de Corneille l'incline, sur quelle pente il s'abandonne, on se tromperait<sup>206</sup> [...]. » Soulignons néanmoins qu'il y a parfois quelques assertions qui viennent contredire ce postulat :

Si l'on se plaît à retrouver dans l'œuvre d'un écrivain l'empreinte de la race, l'origine normande de Corneille expliquera ce goût de chicane et de plaiderie que ses héros apportent à délibérer ou défendre leurs actes, ce caractère si nettement pratique et actif, exclusif des poétiques rêveries et des mélancolies sentimentales, qui est l'un des traits les plus marqués de son génie dramatique<sup>207</sup>.

#### *Et la correspondance ?*

Pour reconstituer la biographie d'un écrivain éloigné de nous dans le temps, la correspondance se révèle l'un des documents les plus fiables, et le XIX<sup>e</sup> siècle positiviste s'en montre très friand, ainsi que nous permet de le constater l'historien Maurice Paléologue, auteur des biographies de Vauvenargues et d'Alfred de Vigny : « De tous les documents qu'on peut se procurer sur les débuts d'un grand homme ou d'un grand esprit, il n'en est pas de plus significatifs que ses lettres de jeunesse à ses égaux d'âge et de condition<sup>208</sup>. »

C'est justement grâce aux correspondances qui nous restent que René Millet peut rendre compte des personnalités qu'a pu fréquenter Rabelais : « Il [l'évêque de Maillezais] suivait avec attention les affaires du monde, comme le [*sic*] témoignent les lettres que Rabelais, plus tard, lui adressa de Rome<sup>209</sup>. » De même, c'est à partir de la correspondance de Mme de Sévigné – et de sa correspondance, uniquement – que Gaston Boissier compte en tracer le portrait : « Il faut donc chercher à la connaître d'après ce qu'elle dit, ou ce qu'on lui dit. Nous

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>208</sup> Maurice Paléologue, *Alfred de Vigny, op. cit.*, p. 21.

<sup>209</sup> René Millet, *op. cit.*, p. 31.

possédons près de quinze cent lettres qu'elle a écrites ou reçues : c'est plus qu'il n'en faut pour qu'on l'y découvre tout entière<sup>210</sup>. » C'est donc en tant que « véritables documents historiques<sup>211</sup> » qu'il traite de cette correspondance, documents qui donnent à connaître non seulement la vie de Mme de Sévigné et de ses proches, mais l'histoire de l'époque toute entière<sup>212</sup> :

Il n'y a point d'intrigue intérieure, point d'événement politique ou militaire auquel elle ne touche en passant : en sorte que si nous voulions la suivre dans tous ses récits, c'est l'histoire entière de cette époque que nous serions forcés de raconter<sup>213</sup>.

Boissier conclut que l'étude de la correspondance est une source des plus précieuses pour l'historiographie, qui tend à représenter le passé de manière trop générale et réductrice :

Mais quand on lit les correspondances qui rapportent les événements comme ils se sont passés, sans les changer ou les choisir, l'opinion qu'on s'était faite, d'après les historiens, sur les hommes et sur les choses se modifie beaucoup<sup>214</sup>.

De l'avis de Maurice Paléologue, les recueils épistolaires font plus que nous instruire sur une individualité particulière ; ils ont « un charme et un intérêt des plus vifs<sup>215</sup> » dans la mesure où ils permettent de savoir de quelle manière se vivait l'intimité entre les hommes du passé.

Nulle part ailleurs n'est-on plus justifié de déduire le vécu de l'écrit. Au sujet de Musset, Arvède Barine écrit : « Une longue lettre à son ami Paul Foucher, écrite le 23 septembre suivant du château de son oncle le marquis, nous ouvre pour la première fois une échappée

---

<sup>210</sup> Gaston Boissier, *op. cit.*, p. 7.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>212</sup> Cette manière bien naïve de considérer l'archive a été depuis fort discutée, notamment par Arlette Farge dans *Le goût de l'archive* (Paris, Seuil, 1989) et par Jacques Derrida, entre autres dans *Mal d'archive : une impression freudienne* (Paris, Galilée, 1995).

<sup>213</sup> Gaston Boissier, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>215</sup> Maurice Paléologue, *Vauvenargues, op. cit.*, p. 37.



sur le travail intérieur qui s'accomplissait au dedans de lui<sup>216</sup>. » Accès privilégié à l'intériorité de l'écrivain, la correspondance constitue aussi un document précieux pour connaître la relation de Musset avec George Sand. Selon Arvède Barine, en fait, aucun document n'est mieux à même de rendre compte de ce qu'ont vécu les deux amoureux : « La correspondance de ces illustres amants, où l'on suit pas à pas les ravages du monstre, est l'un des documents psychologiques les plus précieux de la première moitié du siècle<sup>217</sup>. » Quoique tant de gens aient déjà raconté cette relation – le neveu de Musset, notamment<sup>218</sup> –, on n'en a encore qu'une idée vague et déformée. C'est d'après cette correspondance seule que Barine reconstitue l'histoire de cette relation.

Malgré les réserves qu'ils affichent à l'égard du genre biographique – en récusant toute assignation à la biographie, en s'excusant ou en refusant de donner dans l'anecdote, en déployant toutes sortes de stratégies visant à légitimer leur prise de parole, en admettant leur recours aux ressources de l'imaginaire, etc. –, les auteurs de la collection « Les grands écrivains français » ne s'intéressent pas moins à la vie des écrivains étudiés. Personne n'en fait abstraction. À simplement observer les tables des matières, on constate que d'aucuns s'intéressent à l'expérience vécue par l'écrivain, comme si un détour du côté de l'enfance, de l'éducation, des fréquentations, s'imposait à quiconque voulait vraiment faire connaître un écrivain. Édouard Rod n'est donc pas marginal au sein de la collection, qui estime que « [c]omprendre ce que pensent et sentent les hommes de notre temps, chercher les facteurs de leur sensibilité et de leur intelligence, voilà nous semble-t-il, la tâche qui s'impose avant toute autre à la critique contemporaine<sup>219</sup> ». Personne ne souhaite passer pour un simple « collectionneur de faits », mais personne ne semble à même de pouvoir se passer d'une étude du vécu, d'où ces innombrables arguments avancés pour justifier l'enquête biographique : devoir de mémoire, réhabilitation, etc.

---

<sup>216</sup> Arvède Barine, *op. cit.*, p. 19.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>218</sup> Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*, Paris, A. Lemerre, 1877.

<sup>219</sup> Édouard Rod, *op. cit.*, p. 159.

Est-ce dire que les auteurs de la collection soient davantage critiques que biographes ? Il semblerait que ces auteurs soient moins appelés à relever les mérites et les faiblesses des œuvres qu'à expliquer ce qui leur est antérieur et les a rendues possibles – exactement comme est appelée à le faire la critique littéraire de l'époque, désireuse de se démarquer d'une critique normative jugée dépassée. En ce sens, chez les auteurs de la collection, critique et biographie tendent à s'entremêler, et force est de constater que leurs ouvrages ne remplissent pas une *fonction critique* différente de celle que cherchent à remplir les travaux de critique à proprement parler.

Est-ce en raison de cette *identité de fonction* que la recherche actuelle s'est montrée si peu intéressée par ce *chiasme* qui noue de manière apparemment inextricable critique biographique et biographie d'écrivain ? En fait, c'est comme si critique biographique et biographie d'écrivain ne pouvaient se passer l'une de l'autre : d'une part, l'enquête biographique permet à la critique littéraire de se prémunir contre certains reproches (impressionnisme, abstraction, etc.) ; d'autre part, la critique littéraire permet à la biographie d'écrivain d'être plus qu'une simple collection de faits. La première motive la seconde, en quelque sorte... Chez ceux qui se sont intéressés aux rapports entre la vie et l'œuvre dans le métadiscours littéraire, cette confusion des genres n'a pas été analysée, comme si, en s'intéressant davantage aux objets (la vie pour la biographie, l'œuvre pour la critique) et à leur interaction, on était dispensé de s'intéresser aux discours qui leur donnent forme. Dans la thèse de doctorat qu'elle a consacrée à la biographie française et anglaise produite entre 1918 et 1989, Julie Aucagne s'est intéressée aux rapports que tisse la biographie d'écrivain entre un homme et son œuvre, sans pour autant dégager ce qui fait la spécificité de ce genre par rapport à la critique littéraire qui pourtant lie aussi homme et œuvre. Selon elle,

la biographie d'écrivain figure cette relation, ce lien complexe entre deux entités empiriques – l'homme et son œuvre. Elle participe à la fabrication d'un être hybride, l'auteur, doublement défini par l'existence d'un corpus littéraire dont il est perçu à la fois comme l'origine et le résultat, et par sa qualité d'homme réel<sup>220</sup> [...].

Aucagne suggère en outre que cette *relation* particulière que tisse la biographie d'écrivain ferait en partie son succès, car elle viendrait

---

<sup>220</sup> Julie Aucagne, *op. cit.*, f. 10-11.

combler un besoin de sens en venant s'interroger, avec des outils qui ne sont ceux ni de l'essai littéraire ou philosophique, ni de l'étude psychologique, mais ceux du récit de vie et qui lui sont propres, sur l'être-auteur du biographe, ou son devenir<sup>221</sup> [...].

À en croire Aucagne, la *spécificité critique* de la biographie d'écrivain résiderait principalement en cette relation qu'elle tisse entre l'homme et son œuvre et qui conduit à la fabrication d'une tierce figure, la figure auctoriale. C'est exactement la conclusion à laquelle arrivait Jean-Thomas Nordmann, mais au sujet de la critique littéraire, suggérant qu'« [e]ntre la réalité du type et la réalité de l'individu, l'image du créateur se trouve ainsi construite plutôt que décrite<sup>222</sup> ». Le problème est loin d'être résolu.

Somme toute, cette analyse a permis d'identifier un problème important que pose à l'épistémologie des études littéraires la biographie d'écrivain dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir l'entremêlement de deux pratiques discursives, la confusion entre *fonction critique* et *fonction biographique*. Afin d'avoir une vision plus juste du problème, nous étudierons maintenant un autre cas de figure : les études flaubertiennes. Celles-ci devraient nous permettre d'identifier un peu mieux la particularité de chacune de ces deux pratiques. Comme nous l'avons déjà mentionné, la trajectoire de l'écrivain est un facteur qui joue un rôle important dans la manière qu'on a d'apprécier son œuvre ou d'écrire sur sa vie. Ainsi que le souligne fort justement Aucagne, « chaque écrivain est porteur d'une mythologie personnelle qui simultanément l'identifie comme auteur, personnage institutionnel, et l'individualise<sup>223</sup> [...] ». En s'intéressant aux multiples discours qu'a pu susciter une même figure d'écrivain, nous nous offrons l'occasion d'observer sous un autre angle les rapports qu'entretiennent critique et biographie à l'époque. De plus, on connaît les positions de Flaubert sur la critique et sur la biographie ; on connaît également sa vie... Dans quelle mesure ses prises de position ont-elles pu avoir une incidence sur le discours que l'on tient sur sa vie comme sur son œuvre ? Quel(s) écho(s) à ces prises de position trouve-t-on dans la

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, f. 11.

<sup>222</sup> Jean-Thomas Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 176.

<sup>223</sup> Julie Aucagne, *op. cit.*, f. 17.

critique qui porte sur *Madame Bovary* et dans la biographie consacrée à son auteur ? Enfin, en visant l'exhaustivité pour la période qui nous intéresse, l'étude de la réception de *Madame Bovary* éclairera un autre aspect de notre problématique : la distinction entre critique journalistique et critique savante, celle-là même qui, par le biais du biographique, revendique une reconnaissance scientifique.

## PARTIE II

LA PROBLÉMATIQUE DE LA VIE ET DE L'ŒUVRE DANS LE PROGRAMME ESTHÉTIQUE DE  
FLAUBERT ET DANS LA RÉCEPTION IMMÉDIATE DE *MADAME BOVARY*



### CHAPITRE 3

#### UN « GLADIATEUR » DANS L'ARÈNE LITTÉRAIRE : FLAUBERT ET SA POÉTIQUE « ANTIBIOGRAPHIQUE »

[C]haque œuvre d'art a sa poétique spéciale, en vertu de laquelle elle est faite et elle subsiste.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* (1845)

Nous avons, jusqu'à maintenant, tenté d'établir le socle épistémologique sur lequel se développent et interagissent la critique littéraire savante et la biographie d'écrivain dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons constaté que les disciplines voisines et les grands courants d'idées exercent une influence considérable sur l'évolution de ces pratiques. Mais nous avons laissé de côté un domaine important et qui ne saurait être négligé plus longtemps, dans la mesure où il constitue leur principale raison d'être à toutes les deux : le domaine de la littérature à proprement parler. Dans quelle mesure la production littéraire a-t-elle pu influencer le discours que l'on tient sur elle ? Telle est la question à laquelle nous sommes désormais conviée de répondre.

Nous commencerons par esquisser un portrait de la scène littéraire au tournant des années 1850, au moment où Flaubert y fait son entrée. Nous présenterons ensuite le programme esthétique de Flaubert tel qu'il le conçoit à travers sa correspondance. Pour terminer, nous verrons qu'à ce programme esthétique correspond un programme critique. Car si la littérature est appelée à changer, encore faut-il que la manière de l'appréhender change elle aussi... Nous verrons quelle est cette nouvelle critique que Flaubert appelle de tous ses vœux.

Si ce chapitre reprend plusieurs idées bien connues et admises depuis longtemps, reste qu'il permettra de « dresser la table » pour les trois chapitres suivants. Il faut, en effet, avoir bien en tête les débats qui animent la vie littéraire de l'époque pour mesurer pleinement ce

que représente la publication de *Madame Bovary*, et saisir les enjeux qui en fondent la réception...

*La scène littéraire au tournant des années 1850*

Si *Madame Bovary* a reçu un tel accueil, si ce premier roman de Flaubert a à ce point dérangé, c'est qu'il apportait une nouveauté que chacun n'était pas prêt à accueillir. En quoi consiste cette nouveauté ? Avant de répondre à cette question, voyons d'abord ce qui se passe sur la scène littéraire. Plus précisément, où en est le mouvement qui avait dominé la production littéraire durant la première moitié du siècle ? Où en sont les Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo et Musset, bref, les grands noms du romantisme, au tournant des années 1850 ?

En 1850, Chateaubriand (1768-1848) – « l'inventeur de la mélancolie moderne » selon Gautier<sup>1</sup> – n'est plus, laissant derrière lui une œuvre monumentale, dont les *Mémoires d'outre-tombe* qui paraissent dans *La presse* (de 1848 à 1850) avant d'être édités en douze volumes de 1849 à 1850. La génération d'écrivains qui lui succède le considère comme « l'aïeul », bien qu'elle lui reconnaisse un manque suffisamment important pour détourner de lui les jeunes écrivains en quête de modèles : « Par malheur à cet esprit si poétique manquaient précisément les deux ailes de la poésie – le vers ; – ces ailes, Victor Hugo les avait, et d'une envergure immense, allant d'un bout à l'autre du ciel lyrique<sup>2</sup>. »

Lamartine (1790-1869), quant à lui, connaît un sort plus malheureux encore, marqué par de nombreux revers de fortune. Appauvri, brisé par son échec politique de 1848 – il avait été ministre au sein du gouvernement provisoire –, il perd également la reconnaissance littéraire dont il avait pu jouir dans le premier tiers du siècle avec, notamment, ses *Méditations* (1820).

---

<sup>1</sup> Dans son *Histoire du romantisme*, à laquelle il mit la dernière main en 1872, Gautier présente en effet Chateaubriand en ces termes : « Chateaubriand peut être considéré comme l'aïeul ou, si vous l'aimez mieux, comme le Sachem du Romantisme en France. Dans le *Génie du Christianisme* il restaura la cathédrale gothique ; dans les *Natchez*, il rouvrit la grande nature fermée ; dans *René*, il inventa la mélancolie et la passion moderne. » (Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, suivie de *Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1874, p. 4.)

<sup>2</sup> *Ibid.*

Ainsi l'indifférence de Flaubert à l'égard de l'homme n'a-t-elle d'égal que son mépris pour l'écrivain que Lamartine s'acharne à demeurer<sup>3</sup> :

Lamartine se crève, dit-on. Je ne le pleure pas (je ne connais rien chez lui qui vaille le *Midi* de Leconte). Non, je n'ai aucune sympathie pour cet écrivain sans rythme, pour cet homme d'état sans initiative. C'est à lui que nous devons tous les embêtements bleuâtres du lyrisme poitrineux, et lui que nous devons remercier de l'Empire : homme qui va aux médiocres et qui les aime<sup>4</sup>.

Après Hugo, Vigny (1797-1863) est sans doute le romantique le plus respecté des générations qui le suivent. Les jugements dépréciatifs le concernant demeurent en effet minoritaires. Bien qu'il ait quitté assez tôt la scène littéraire, déçu et vivant replié en raison de son échec politique de 1848 et de ses déboires amoureux, Vigny est tenu en estime par les Sainte-Beuve, Leconte de Lisle, Flaubert et Baudelaire, qui louent sa grande maîtrise du langage poétique. Les symbolistes, qui le considéreront comme un précurseur, vont le remettre « à la mode » à la fin du siècle.

La production poétique de celui qu'on a baptisé le « monstre sacré de la littérature » – et dont la robuste santé lui fait traverser le siècle – domine encore dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, les jugements que Victor Hugo (1802-1885) suscite chez les jeunes écrivains sont souvent contradictoires. Tandis que certains admirent sa conduite politique – l'exil volontaire, l'opposition à Napoléon III, etc. – et sa puissance visionnaire, d'autres le font glisser dans l'anachronisme et ce, pour trois raisons principales. D'abord, il déplâit

par la disproportion de ses entreprises avec un goût de plus en plus affirmé pour des formes poétiques plus brèves, par son refus de dissocier visée esthétique et visée

---

<sup>3</sup> Rappelons que Lamartine donne surtout dans « l'alimentaire ». À partir de 1856 jusqu'à sa mort, par exemple, il publie un *Cours familier de littérature*.

<sup>4</sup> Flaubert pousse plus loin encore l'insolence : « Il ne restera pas de Lamartine de quoi faire un demi-volume de pièces détachées. C'est un esprit eunuque, la couille lui manque, il n'a jamais pissé que de l'eau claire. » (Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 6 avril 1853 », *Correspondance. Tome II (juillet 1851 – décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 299.) Toutes les références à la *Correspondance* concernent cette édition établie par Jean Bruneau chez Gallimard. Pour cette raison, dans les renvois ultérieurs, nous nous contenterons d'indiquer le destinataire, la date, le tome et la page d'où provient la citation.

humanitaire (sociale, morale, spirituelle), par son usage enfin d'une grande forme rhétorique qui devenait à priori suspecte de n'être que déclamation vide<sup>5</sup>.

Celui que Flaubert appelle le « grand homme » déploierait trop de procédés, « c'est là ce qui le diminue, écrit Flaubert à Louise Colet. Il n'est pas varié, il est constitué plus en hauteur qu'en étendue<sup>6</sup> ».

Auprès du public, Musset (1810-1857), pour sa part, connaît encore quelques succès. Mais chez la jeune génération d'écrivains, il est « associé à une image de poète gracieux et sentimental<sup>7</sup> ». Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont le ridiculisent. Flaubert, quant à lui, dénonce le fait que chez Musset la poésie n'a jamais pu être séparée des sentiments et des sensations. Pour cette raison, il refuse de le considérer comme un *vrai* artiste. À Louise Colet, il écrit en 1852 : « Quand on veut ainsi mettre le soleil dans sa culotte, on brûle sa culotte, et on pisse sur le soleil. C'est ce qui lui est arrivé<sup>8</sup>. »

Bref, au tournant des années 1850, les grands noms du romantisme se trouvent dans un relatif discrédit. Comment expliquer ce discrédit ? Si l'on en croit Jean Moréas et son *Manifeste du symbolisme* paru en 1886 – et qui jette sur le romantisme un des premiers regards rétrospectifs –, il résulte de l'essoufflement même du mouvement qui a fini par devenir tout aussi convenu que les esthétiques qui l'avaient précédé :

Ainsi le romantisme, après avoir sonné tous les tumultueux tocsins de la révolte, après avoir eu ses jours de gloire et de bataille, perdit de sa force et de sa grâce, abdiqua ses audaces héroïques, se fit rangé, sceptique et plein de bon sens ; dans l'honorable et mesquine tentative des Parnassiens, il espéra de fallacieux renouveaux, puis finalement, tel un monarque tombé en enfance, il se laissa déposer par le naturalisme auquel on ne peut accorder sérieusement qu'une valeur de

---

<sup>5</sup> Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 86.

<sup>6</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 27 mars 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 288.

<sup>7</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 86.

<sup>8</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 6 juillet 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 126.

protestation, légitime mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode<sup>9</sup>.

Ce discrédit est aussi symptomatique d'un autre phénomène, que Patrick Marot résume très bien dans son *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle* :

Il signalait aussi une réorientation esthétique majeure qui était l'une des conditions de la « modernité » telle que l'entendit et la promut alors Baudelaire : la poésie désormais relevait d'une pratique autonome qui certes maintenait un rapport à un sens transcendant, mais définissait ce sens comme purement esthétique – sans lien avec les valeurs autres que celles de l'art<sup>10</sup>.

Précisons que si Baudelaire a pu défendre la « modernité » du romantisme – « Qui dit romantisme dit art moderne<sup>11</sup> », proclame-t-il dans son *Salon de 1846* –, il n'en demeure pas moins qu'il prend assez rapidement ses distances, notamment dans *Le peintre de la vie moderne* (1863), où il propose une définition plus rigoureuse de la modernité artistique, exigeant d'elle qu'elle soit plus qu'une « manière de sentir<sup>12</sup> » : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable<sup>13</sup>. » Il faudrait par ailleurs se garder de rattacher trop rapidement Baudelaire à la doctrine de l'art pour l'art, dans la mesure où, s'il a rapidement envisagé les écueils du romantisme, il a également fustigé en des termes plutôt durs la démarche des Parnassiens, dès 1851, dans la préface qui ouvre les *Chants et chansons* de son ami Pierre Dupont : « Mais par son principe même, l'insurrection romantique était condamnée à une vie courte. La puérile utopie de l'école de l'art pour l'art, en excluant la morale, et souvent même la passion, était

---

<sup>9</sup> Jean Moréas, « Manifeste » [1886], dans *Les premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889, p. 32.

<sup>10</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 86-87.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 86.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » [1863], dans *L'art romantique*, notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, libraire-éditeur, 1925 [1869], p. 66.



nécessairement stérile<sup>14</sup>. » On sait maintenant quel impact auront sur sa conception de l'art les événements qui se succèdent dans les années 1850. Après le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte – qui l'a « physiquement dépolitiqué<sup>15</sup> » –, l'émergence de l'école réaliste – qu'il juge fort contraignante – contribue à le rapprocher des défenseurs d'un art « désengagé », ainsi que l'explique Robert Kopp :

Mais lorsque l'esthétique de Courbet, de Champfleury et de leurs amis tendit à se fixer en une doctrine réaliste de plus en plus étroite et agressive, Baudelaire prit ses distances, d'autant que, fort de l'exemple de Poe qui le confirmait dans son « surnaturalisme », il renonça à la littérature « engagée » pour retrouver un art qui n'avait d'autre but que lui-même<sup>16</sup>.

Enfin, le procès que lui vaut la publication des *Fleurs du mal*, et duquel il sort fort abîmé, de même que le procès de Flaubert, achèveront de peaufiner sa vision d'un art autonome, porté par le seul souci esthétique.

#### *La théorie de l'art pour l'art*

C'est cette nouvelle conception de la création littéraire, qui accorde la prééminence à la recherche esthétique, que désigne la fameuse théorie de l'art pour l'art, que défend d'abord Gautier, rejoint par Flaubert et Baudelaire, ensuite par Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria De Heredia, Catulle Mendès et Sully Prudhomme, pour ne nommer que cinq des trente-sept participants à la première livraison du *Parnasse contemporain*, en 1866.

Il importe de souligner que cette théorie n'est pas en rupture parfaite avec le romantisme. Elle en découle en ceci que c'est le romantisme qui, renouvelant la figure du génie telle qu'elle avait été pensée par les Lumières, « donne naissance au mythe du Poète

---

<sup>14</sup> Charles Baudelaire, « Notice sur Pierre Dupont », dans *Chants et chansons (poésie et musique) de Pierre Dupont*, Paris, Alexandre Houssiaux, éditeur, 1855, p. 5.

<sup>15</sup> Charles Baudelaire, « À Monsieur Ancelle. 5 mars 1852 », dans *Lettres. 1841-1866*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 31.

<sup>16</sup> Robert Kopp, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004, p. 57.

dont l'art n'est redevable que de la libre inspiration<sup>17</sup> ». L'art pour l'art pousse plus loin cette conception d'un sujet inspiré et autonome, en revendiquant pour l'œuvre la même *autonomie*, la même souveraineté, ainsi que le proclame Gautier dans son poème « L'art » en 1852 : « Les dieux eux-mêmes meurent. / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains<sup>18</sup>. » C'est sur ce point précis que l'art pour l'art rompt d'abord avec le romantisme.

Ensuite, face aux écrivains qui font de l'art une arme sociale et politique, et face aux critiques qui demandent aux auteurs de répondre de leurs œuvres, les partisans de la nouvelle doctrine soutiennent que l'art doit désormais trouver sa justification en lui-même. Dans la préface qui ouvre le roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) – considéré comme le premier manifeste du Parnasse – Gautier n'y va d'ailleurs pas de main morte avec les critiques qui, non contents de rendre compte des œuvres nouvelles, s'appliquent d'instinct à questionner la personnalité et le vécu des auteurs non seulement afin d'y trouver une « garantie morale » à leurs productions, mais aussi pour y dénicher de petits scandales susceptibles d'émoustiller le lecteur :

C'est une des manies de ces petits grimauds à cervelle étroite que de substituer toujours l'auteur à l'ouvrage et de recourir à la personnalité pour donner quelque pauvre intérêt de scandale à leurs misérables rapsodies, qu'ils savent bien que personne ne lirait si elles ne contenaient que leur opinion individuelle<sup>19</sup>.

Deux années avant que soit rédigée cette célèbre préface<sup>20</sup>, Gautier, dans la préface de ses *Premières poésies*, s'adressait à tous ces « utilitaires, utopistes, économistes, saint-

---

<sup>17</sup> Paul Aron, « Art pour l'art », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, p. 25.

<sup>18</sup> Théophile Gautier, « L'art », dans *Émaux et camées*, Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, éditeurs, 1872, p. 226.

<sup>19</sup> Théophile Gautier, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1994 [1834], p. 62.

<sup>20</sup> Selon Alain Buisine, « [c]ette célèbre préface a beau être datée de mai 1834 par l'écrivain lui-même, elle ne saurait pour autant avoir été entièrement écrite dès ce maudit mois de mai par Théophile Gautier, dix-huit mois avant la publication de son livre » (« Notes », dans *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., p. 401).

simonistes et autres qui lui demanderont à quoi cela rime<sup>21</sup> » afin de leur faire bien comprendre que l'art ne saurait plus être envisagé en terme d'utilité : « À quoi cela sert-il ? – Cela sert à être beau. – N'est-ce pas assez ? comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l'homme n'a pu détourner et dépraver à son usage<sup>22</sup>. » Cette idée d'un art utile sera encore la cible de ses attaques dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines<sup>23</sup>.

Cette conception de l'art que chérit Gautier est entérinée dans les années 1850 par Baudelaire – le véritable fondateur de l'autonomie littéraire, selon Bourdieu<sup>24</sup> – qui estime que *Mademoiselle de Maupin* répond à la nouvelle exigence de l'art. La critique qu'il formule dans l'ouvrage consacré au maître prend ici figure de manifeste esthétique : « Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des œuvres d'art, c'est-à-dire l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe<sup>25</sup>. »

La doctrine de l'art pour l'art ne naît pas qu'en réaction à l'épuisement du romantisme ; elle constitue une réponse au contexte socio-politique qui sévit sous le Second Empire. Comme ce sera le cas chez les autres avant-gardes, la rupture éthique constitue une

---

<sup>21</sup> Théophile Gautier, « Préface » dans *Albertus ou l'âme et le péché. Légende théologique*, Paris, Paulin, libraire-éditeur, 1833, p. ii.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Théophile Gautier, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>24</sup> « Si, dans cette entreprise collective, sans dessein explicitement assigné ni meneur expressément désigné, il fallait nommer une sorte de héros fondateur, un *nomothète*, et un acte initial de fondation, on ne pourrait évidemment penser qu'à Baudelaire et, entre autres transgressions créatrices, à sa candidature à l'Académie française [en 1862], parfaitement sérieuse et parodique à la fois. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998 [1992], p. 108.)

<sup>25</sup> Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 25.

dimension fondamentale de la rupture esthétique que représente l'art pour l'art. Non seulement les artistes veulent prendre leur distance face à cette bourgeoisie aux vues artistiques obtuses et fausses<sup>26</sup> – et dont la presse conforte les goûts par les publications qu'elle lui offre –, mais ils se désintéressent aussi de la situation politique apparemment sans issue. Ce désenchantement politique va de pair avec la nouvelle religion artistique que constitue l'art pour l'art, ainsi que l'explique Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* :

Comment ne pas supposer que l'expérience politique de cette génération, avec l'échec de la révolution de 1848 et le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, puis la longue désolation du Second Empire, a joué un rôle dans l'élaboration de la vision désenchantée du monde politique et social qui va de pair avec le culte de l'art pour l'art ? Cette religion exclusive est le dernier recours de ceux qui refusent la soumission et la démission<sup>27</sup> [...].

Cet étroit parallèle à faire entre le désenchantement politique des écrivains et la nouvelle conception de l'art n'est pas que le fait de l'histoire contemporaine. Les écrivains de l'époque le verbalisent en termes on ne peut plus clairs : « Ah ! comme je suis las de l'ignoble ouvrier, de l'inepte bourgeois, du stupide paysan et de l'odieux ecclésiastique ! C'est pourquoi je me perds, tant que je peux, dans l'Antiquité<sup>28</sup> », écrit Flaubert à George Sand. Aucune conviction sociale ou politique ne semble plus en mesure de ramener les écrivains sur la place publique. D'où leur repliement sur leur art. Selon Bourdieu, plus qu'un fait parmi d'autres, cette rupture éthique que préconisent les Baudelaire, Flaubert, Gautier, Barbey d'Aurevilly ou Leconte de Lisle serait une des conditions fondamentales de la « littérature pure » sous le Second Empire : « Ce sont eux qui, faisant de la coupure avec les dominants le principe de

---

<sup>26</sup> Dans une lettre à George Sand, Flaubert écrit : « Rappelez-vous la critique de ces dernières années. Quelle différence faisait-elle entre le sublime et le ridicule ? Quel irrespect ! quelle ignorance ! quel gâchis ! [...] Tout était faux : faux réalisme, fausse armée, faux crédit, et même fausses catins. » (Gustave Flaubert, « À George Sand. 30 avril 1871 », *Correspondance. Tome IV*, p. 315.)

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 104.

<sup>28</sup> Gustave Flaubert, « À George Sand. 6 septembre 1871 », *Correspondance. Tome IV*, p. 372.

l'existence de l'artiste en tant qu'artiste, l'instituent en règle de fonctionnement du champ en voie de constitution<sup>29</sup>. »

Enfin, autre élément que l'on ne souligne peut-être pas assez, la doctrine de l'art pour l'art se voit consolidée par la pénible expérience que plusieurs écrivains font avec les tribunaux de l'époque, notamment Flaubert, Baudelaire et les Goncourt. Cette doctrine devient un moyen de défense que l'on brandit afin de s'affranchir des instances de jugement autre qu'esthétiques, particulièrement des instances politiques qui, sous le Second Empire, resserrent le contrôle sur la production artistique. Comme le rappelle Paul Aron, la doctrine de l'art pour l'art va resurgir « chaque fois que le monde des écrivains se sent menacé de l'extérieur, par des conventions judiciaires ou par une demande sociale pressante<sup>30</sup> ». C'est ce que fera Baudelaire, au moment où Flaubert sera accusé de ne pas avoir intégré à *Madame Bovary* un seul personnage qui représente la morale. Sur un ton qui marque le mépris du bon goût bourgeois, Baudelaire rappelle à ceux qui jugent immoral le roman *Madame Bovary* la « vraie » nature de l'art. Nous reviendrons un peu plus loin sur cet article important.

C'est bien ce repli de la littérature sur elle-même qui, vers le milieu du siècle, met fin au romantisme et fraye la voie aux révolutions esthétiques que connaîtra le second XIX<sup>e</sup> siècle, notamment le Parnasse et le symbolisme.

#### *Le roman dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*

Cette réorientation esthétique qui marque les années 1850 ne concerne pas seulement le domaine de la poésie. Il y a toute une pratique du roman qui sera marquée par cette nouvelle conception de l'activité créatrice. Rappelons-en les principaux faits. Nous serons ainsi mieux à même de prendre la mesure des réactions que suscitera la parution de *Madame Bovary*.

Il faut rappeler d'abord que c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le roman acquiert pleinement ses lettres de noblesse, « au point d'accéder à une sorte de prépondérance générique<sup>31</sup> ». Selon

---

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 108.

<sup>30</sup> Paul Aron, *op. cit.*, p. 25.

<sup>31</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 96.



Patrick Marot, il y a plusieurs données qui permettent d'expliquer ce nouveau statut du roman. Celles-ci peuvent être regroupées sous trois principaux volets, à commencer par les données d'ordre matériel. En effet, les cabinets de lecture, les progrès de l'édition<sup>32</sup> et ceux de l'imprimerie, les développements de la presse, la contrefaçon belge<sup>33</sup> puis l'alphabétisation contribuent à rendre accessible la lecture, qui n'est plus le seul fait d'une élite. Pour les auteurs, cette nouvelle donnée n'est pas négligeable. Même si l'écart se maintient entre la « grande » littérature – « soucieuse de sa différenciation esthétique<sup>34</sup> » – et la littérature « industrielle » comme l'appelle Sainte-Beuve, il reste que peu d'auteurs peuvent rester indifférents à la possibilité d'un succès de masse, comme en connaît un François Guillaume Ducray-Duminil lorsqu'il publie, en 1798, *Coelina, ou L'enfant du mystère*, roman destiné à la jeunesse et qui dépasse le million d'exemplaires vendus. C'est d'ailleurs le contexte de cette montée en popularité du roman qui amène le sarcastique Théophile Gautier à énumérer, dans la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, les nombreuses utilités matérielles du genre :

L'utilité matérielle, ce sont d'abord les quelques mille francs qui entrent dans la poche de l'auteur, et le lestent de façon que le diable ou le vent ne l'emportent pas ; pour le libraire, c'est un beau cheval de race qui piaffe et saute avec son cabriolet d'ébène et d'acier, comme dit Figaro ; pour le marchand de papier, une usine de plus sur un ruisseau quelconque, et souvent le moyen de gâter un beau site ; pour les imprimeurs, quelques tonnes de bois de campêche pour se mettre hebdomadairement le gosier en couleur ; pour le cabinet de lecture, des tas de gros sous très proléairement vert-de-grisés, et une quantité de graisse qui, si elle était convenablement recueillie et utilisée, rendrait superflue la pêche de la baleine<sup>35</sup>.

La deuxième série de facteurs susceptibles d'expliquer le nouveau triomphe du roman au XIX<sup>e</sup> siècle concerne l'émergence d'une nouvelle sensibilité, héritée en partie de *La nouvelle*

<sup>32</sup> Par exemple, l'arrivée sur le marché des publications de petit format bon marché (in-18) facilite l'accessibilité aux livres.

<sup>33</sup> « Le prix des livres expliquait le succès des contrefaçons, fabriquées en Belgique (où la réglementation ne protégeait pas les éditeurs), et qui inondait le marché français d'ouvrages vendus deux fois moins cher, et dont la typographie serrée permettait de mettre plusieurs volumes en un seul. » (Patrick Marot, *op. cit.*, p. 32.)

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>35</sup> Théophile Gautier, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 65.

*Héloïse* de Rousseau, véritable succès de librairie dès sa parution en 1761<sup>36</sup>. De plus en plus s'impose l'idée selon laquelle le roman, plus que toute autre forme générique, est à même de « déployer les détours de l'intériorité, les complexités du monde social, et l'épaisseur d'une temporalité dont l'évolution même de la société révélait qu'elle devait être désormais représentée sous un mode dynamique<sup>37</sup> ». Comme l'explique Christophe Pavie, l'émergence de cette nouvelle sensibilité est aussi à mettre en lien avec les événements politiques récents, plus particulièrement la Révolution française et les guerres napoléoniennes, qui déciment le peuple français et amènent les individus à se replier sur leur individualité. Cette tendance à l'intériorisation parcourra tout le siècle :

Cette tendance à se pencher sur sa propre destinée développe un courant, présent durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, qui montre la prise de conscience de l'originalité de chaque individu et de l'intérêt de s'interroger sur l'expérience intérieure. Des écrivains vont ainsi utiliser et développer l'espace de la fiction romanesque pour finalement, au travers de plus ou moins d'artifices et d'écrans, livrer leurs états d'âme dans ce qui est aussi la valorisation d'un individualisme triomphant<sup>38</sup>.

Enfin, le succès de la forme romanesque s'explique par la poétique. Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, le roman demeure le genre le moins codifié. On ne trouve aucune codification du genre chez Aristote ni Boileau. Le genre est donc entièrement à fonder et ses possibilités s'avèrent innombrables, comme l'écrit Patrick Marot : « "Genre indéfini" par excellence, selon la formule de Marthe Robert, il pouvait ainsi s'autoriser une diversité – voire une labilité de registres, qui le rendait disponible et adaptable pour toutes les exigences de la représentation<sup>39</sup>. » Il existe alors, en fait, des définitions non pas du roman, mais des catégories de roman : le roman d'intrigue sentimentale, le roman noir, le roman historique, le roman gai, le roman dit « personnel » (ou autobiographique), le roman épistolaire, le roman d'analyse, le roman de cape et d'épée, etc. Cette souplesse du roman est tenue, toutefois, dans

---

<sup>36</sup> Rappelons que le roman est réédité plus de soixante-dix fois avant 1800.

<sup>37</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 97.

<sup>38</sup> Christophe Pavie, « Espaces de la fiction. Le roman au XIX<sup>e</sup> siècle », dans Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome II : Modernités. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, p. 8-9.

<sup>39</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 98.

les premières décennies du siècle, comme la « marque de l'informe<sup>40</sup> ». Encore en 1858, soit une année après la parution de *Madame Bovary* en volume, on reproche au genre de n'avoir pas encore trouvé sa voie distinctive. « Le roman prend toutes les formes, il se resserre ou se dilate dans toutes les mesures [...]. Le roman a tous les tons et toutes les allures ; tous les objets de la pensée lui appartiennent ; tous les problèmes sont de son domaine<sup>41</sup> », constate Gustave Vapereau dans son *Année littéraire et dramatique*. On croit aussi que le roman est prisonnier de représentations conventionnelles, schématiques, en fin de compte réductrices. Ce qui manque, c'est un roman capable de traduire vraiment et la complexité du sujet et celle de la réalité sociale alors en plein bouleversement. En soutenant que le romancier puisse être l'historien des mœurs de son temps<sup>42</sup>, Balzac se situe en plein cœur de ce projet. Avec Stendhal, on sait combien il modifiera le paysage du roman dans les premières décennies du siècle. La naissance d'une poétique romanesque – à laquelle prend part notamment Mme de Staël dans son *Essai sur les fictions* (1795) –, axée sur la complexité du sujet et de la réalité sociale, voilà, troisièmement, ce qui permet au roman – « cet avatar trivial ou "bas" de l'épopée<sup>43</sup> » – de sortir du discrédit dans lequel on le tient depuis des lustres.

#### *Une nouvelle représentation du réel*

Mais cette réalité que le romancier est convié à questionner est d'une nature particulière : elle ne peut désormais que concerner le temps présent. En effet, les bouleversements socio-politiques qui se succèdent depuis la Révolution (successions de gouvernements et de régimes, industrialisation, etc.) marquent et changent à ce point la société que celle-ci devient l'objet privilégié des écrivains. C'est cette réalité que l'on veut

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Gustave Vapereau, « Roman », dans *L'année littéraire et dramatique*, première année (1858), Paris, Hachette, 1859, p. 46-47.

<sup>42</sup> « En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. » (Honoré de Balzac, « Avant-propos », dans *La comédie humaine, Études de mœurs : Scènes de la vie privée, I*, texte révisé et annoté par Marcel Bouteron et Henri Longnon, Paris, Louis Conard, 1912 [1842], p. XXIX.)

<sup>43</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 96.

désormais comprendre. Qui plus est, ces bouleversements ne semblent pas être en mesure de trouver quelque éclairage que ce soit en ces moments déjà sur-représentés des âges passés – on songe à l'attrait des romantiques pour le Moyen Âge. Ce réel, deuxièmement, ne peut plus se réduire à un décor circonstanciel, à un cadre. C'est ce qui fait la différence entre le roman tel qu'il apparaît à cette époque et le roman des siècles précédents, où le réel est « volontiers dépeint pour sa valeur pittoresque ou en vue d'une exhibition burlesque de la trivialité<sup>44</sup> ». Le réel ici devient « un modèle complexe et globalisant imposant aux œuvres qui prétend[ent] en rendre compte de se faire aussi complexes et globalisantes que lui<sup>45</sup> ».

La manière de transposer le réel dans l'œuvre ne sera toutefois pas la même chez les premiers grands romanciers du siècle (Balzac, Stendhal ou Hugo) et les romanciers du second demi-siècle (Flaubert, Maupassant, Zola). Pour Balzac, l'œuvre doit être animée par un souci de vraisemblance. Le romancier ne doit pas déposer le réel tel quel dans son œuvre, mais doit faire comme le peintre, qui puise à différents modèles les parties qu'il préfère pour faire une œuvre belle. Dans la « préface » du *Cabinet des Antiques* (1839), Balzac écrit : « L'affaire du peintre est de donner la vie à ces membres choisis et de la rendre probable<sup>46</sup>. » La littérature doit faire de même, sans chercher à cacher son emprise sur la réalité dont elle cherche à concentrer les effets. Cette réalité, elle doit la « recréer ».

Chez ceux que l'on pourrait appeler les seconds réalistes, l'œuvre littéraire doit être portée par un souci du vrai, et non pas de la vraisemblance – ce qui est loin d'être la même chose. Chez ces écrivains du second demi-siècle, la représentation devient « illusionnisme » (Maupassant<sup>47</sup>) – c'est-à-dire qu'elle donne l'impression que le réel se révèle de lui-même. Plusieurs stratégies permettront à ces écrivains d'effacer ce que l'on pourrait appeler un

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>47</sup> « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes » (Guy de Maupassant, « Le roman », dans *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1888, p. XVII-XVIII).

« arbitraire de la narration », c'est-à-dire d'effacer les signes qui révèlent que le récit est *orchestré*. On recourra notamment à une entrée en matière *in medias res*, qui donnera l'impression que l'univers représenté existait bien avant que l'on y porte le regard. Paradoxalement, on s'organisera également pour clôturer le récit. Parmi les lieux communs de ces « fermetures », la mort d'un personnage ou un bilan de sa vie viendra conférer au récit une forme d'achèvement. La description se voit aussi renouvelée dans la seconde moitié du siècle – et toujours au service d'une plus grande *illusion réaliste*. La description réaliste inscrit de façon directe le monde dans le texte. Plus que toute autre composante du récit (dialogues, marqueurs temporels, etc.), c'est elle qui est chargée de cet « effet de réel » théorisé par Barthes en 1968. Toutefois, chez des écrivains comme Flaubert, Zola et Huysmans, il arrive de plus en plus que la description « soit le lieu d'un glissement de l'écriture hors de la représentation<sup>48</sup> ». La fameuse casquette de Charles dans *Madame Bovary* en constitue l'exemple le plus éloquent. Cette casquette, décrite en un nombre étonnant de détails, parvient difficilement à prendre forme dans l'imaginaire du lecteur. Ces descriptions telles que les développent Flaubert et Huysmans « manifestent diversement cet « enivrement de l'accessoire » dont parle G. Genette à propos du seul Flaubert : l'écriture s'émancipe en saturant les signes d'une représentation qui ne peut dès lors plus rien représenter – sinon elle-même<sup>49</sup> ».

Comme on le voit, le renouvellement des perspectives esthétiques dans la seconde moitié du siècle ne concerne pas que la poésie. Il s'agit d'une réorientation des critères esthétiques affectant la littérature dans sa globalité. En ce qui concerne le roman à proprement parler, nul n'a réussi mieux que Flaubert à lui restituer une dignité, en exigeant qu'il soit autre chose que ce qu'il avait pourtant été depuis des siècles, en cherchant même à dépasser ce que le géant Balzac – qui décède l'année précédant le début de la composition de *Madame Bovary* – avait accompli. Et c'est sans doute la grande nouveauté de ses vues esthétiques qui lui a valu l'accueil que l'on sait. C'est par cet intérêt porté à l'écriture en elle-

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>49</sup> *Ibid.*



même et pour elle-même que Flaubert se rapproche le mieux d'écrivains comme Baudelaire<sup>50</sup> et de la doctrine esthétique de l'art pour l'art<sup>51</sup>, pour lesquels l'année 1857 sera tout aussi marquante.

*Le programme esthétique de Gustave Flaubert*

Au moment où il entreprend la rédaction de *Madame Bovary* en 1851, Gustave Flaubert n'a pas encore complètement en vue le programme esthétique qu'il tâchera de mettre à exécution dans son roman. Tout est encore un peu confus. Si l'on se fie aux premiers scénarios du roman<sup>52</sup>, c'est principalement à la condition psychologique du personnage d'Emma Bovary que Flaubert réfléchit. Il faut rappeler que Flaubert entame ce projet après avoir achevé *La tentation de saint Antoine*, qui vient de lui prendre plusieurs années de labeur et que ses amis Louis Bouilhet et Maxime Du Camp lui recommandent de brûler et d'oublier – si l'on en croit les *Souvenirs littéraires* de ce dernier. Selon Bouilhet et Du Camp, Flaubert a eu tort de se lancer dans un tel lyrisme – à force d'être vague, on se noie, pourrait-on dire<sup>53</sup>... – et devrait désormais choisir un sujet bourgeois « où le lyrisme serait si ridicule [qu'il serait] forcé de [se] surveiller et d'y renoncer<sup>54</sup> ». On lui propose d'écrire sur un sujet plus terre à terre, sur l'histoire avérée de Delamare, un officier de santé établi en province et

<sup>50</sup> Au moment où il achève la lecture des *Fleurs du mal*, Flaubert s'empresse d'ailleurs d'écrire à Baudelaire afin de lui témoigner sa reconnaissance : « En résumé, ce qui me plaît avant tout dans votre livre, c'est que l'art y prédomine. » (« À Charles Baudelaire. 13 juillet 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 745.)

<sup>51</sup> Mentionnons que Flaubert, à la sortie de son procès, s'identifie directement au Parnasse : « Ah ! je leur en f... des romans ! et des vrais ! j'ai fait de belles études, mes notes sont prises ; seulement, j'attendrai pour publier que des temps meilleurs luisent sur le Parnasse. » (Gustave Flaubert, « À son frère Achille. 16 janvier 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 667.)

<sup>52</sup> Pour la genèse du roman, voir les travaux menés par l'équipe Flaubert de l'Institut des textes et des manuscrits modernes (I.T.E.M.) et tout particulièrement l'excellent livre de Claudine Gothot-Mersch, *La genèse de Madame Bovary*, Paris, José Corti, 1966.

<sup>53</sup> C'est en effet en filant la métaphore aquatique que Du Camp encourage Flaubert à fuir la voie suivie dans la *Tentation* : « Une goutte d'eau mène au torrent, le torrent au fleuve, le fleuve au lac, le lac à l'océan, l'océan au déluge ; tu te noies, tu noies les personnages, tu noies l'événement, tu noies le lecteur, et ton œuvre est noyée. » (Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires. Tome premier*, Paris, Hachette, 1882, p. 431.)

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 433.

ruiné par sa jeune épouse volage, une certaine Delphine Couturier. Flaubert, brisé par l'échec de la *Tentation*, et après toutes les hésitations qu'il connaît lors de son voyage en Orient, accueille l'idée avec enthousiasme<sup>55</sup>. C'est que l'affaire Delamare lui permettra de développer des idées et des thèmes qui l'occupent depuis son tout jeune âge<sup>56</sup>, notamment les thèmes de l'épouse mal mariée, de l'ennui en province, de l'adultère, de l'embarras financier et ce motif que Jules de Gaultier a baptisé le *bovarysme*<sup>57</sup> – cette profonde insatisfaction face à la vie.

Ce roman sera donc un roman d'analyse psychologique. Il consistera en l'étude d'un cas psychologique – la femme mal mariée – qui se déploiera dans un cadre géographique et social bien précis : la bourgeoisie de province. Sur ce plan, nulle rupture : Flaubert s'engage dans une voie tracée bien avant lui, notamment par Balzac qui avait publié une vingtaine d'années auparavant *La muse du département*, dont les correspondances avec *Madame Bovary* sont plus que nombreuses<sup>58</sup>. Là où il se démarque, c'est sur le plan de la technique romanesque, qu'il commence à entrevoir dès les premiers mois de rédaction et dont sa vaste correspondance rend compte de manière on ne peut plus détaillée. C'est cette technique qu'il nous faut maintenant étudier, puisque c'est bien par elle que *Madame Bovary*, ainsi que le

---

<sup>55</sup> Mentionnons que les critiques ne s'entendent pas sur les origines du « projet Bovary ». Tandis que Maxime Du Camp soutient que le personnage d'Emma Bovary est né lors du fameux voyage, Pierre-Marc de Biasi, lui, après avoir minutieusement étudié les lettres écrites par Flaubert depuis l'Orient, avance que ce dernier n'a encore aucune idée de la voie qu'il prendra à son retour. Il estime également que l'affaire Delamare n'a joué qu'un rôle mineur dans la conception du roman : « L'anecdote sert donc très certainement d'origine au projet, mais Flaubert n'y trouva que peu d'éléments, et il y a loin de la source à l'esquisse du roman, ce qui peut laisser supposer que, dans sa réflexion initiale, Flaubert rencontra d'autres sources d'inspiration. » (Pierre-Marc de Biasi, « Présentation », dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1994, p. 16-17.)

<sup>56</sup> Voir, parmi ses écrits de jeunesse, *Passion et Vertu* (1837), *Mémoires d'un fou* (1838) et *Novembre* (1842).

<sup>57</sup> Voir Jules de Gaultier, *Le bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892.

<sup>58</sup> Voir à ce sujet Jean Pommier, « *La muse du département* et le thème de la femme mal mariée chez Balzac, Mérimée et Flaubert », *L'année balzacienne*, 1961, p. 191-221. Pour les différentes sources de l'œuvre, voir la vaste introduction préparée par Claudine Gothot-Mersch dans *Madame Bovary. Mœurs de province*, sommaire biographique, introduction, note bibliographique, relevé des variantes et notes par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Bordas, 1990, p. V-LXIII.

propose Barbey d'Aurevilly à la sortie du roman, « force la critique à plus de rigueur dans la vérité<sup>59</sup> ». Nous diviserons cette section en quatre parties, qui correspondent à quatre des aspects les plus fondamentaux de la poétique flaubertienne : la conception, l'impersonnalité, le sujet, le style.

#### LA CONCEPTION

À la suite de l'échec de la *Tentation*, Flaubert ne met pas longtemps à vouloir rectifier ce qui, dans ce dernier ouvrage, avait constitué sa principale faiblesse. Il a encore bien en mémoire un des principaux reproches que lui avaient adressé Bouilhet et Du Camp au sortir de leur pénible écoute : « Un livre est un tout dont chaque partie concourt à l'ensemble, et non pas un assemblage de phrases qui, si bien faites qu'elles soient, n'ont de valeur que prises isolément<sup>60</sup>. » Ainsi donc, s'il veut réussir, Flaubert devra travailler à partir d'une idée générale qui saura donner une *direction* à son ouvrage. Si l'on se fie à une lettre qu'il adresse à Louise Colet six mois après le début de la rédaction de son roman, la recherche d'un concept de base est bel et bien devenu un principe incontournable :

Je t'ai dit que l'*Éducation* avait été un essai. *Saint Antoine* en est un autre. Prenant un sujet où j'étais entièrement libre comme lyrisme, mouvements, désordonnements, je me trouvais alors bien dans ma nature et je n'avais qu'à aller. Jamais je ne retrouverai des éperduments de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit mois. Comme je taillais avec cœur les perles de mon collier ! Je n'y ai oublié qu'une chose, c'est le fil<sup>61</sup>.

Ce que Flaubert a omis de considérer dans son travail antérieur, c'est bel et bien ce qui fait tenir ensemble les pièces de sa création. C'est à partir de cette nouvelle exigence qu'il entame son travail, comme en font foi les multiples scénarios de *Madame Bovary*. À peine huit mois après avoir écrit cette lettre, voilà que Flaubert revient sur cette idée, devenue chez lui une exigence essentielle, et conseille à Louise Colet de travailler dans ce sens : « Réfléchis, réfléchis avant d'écrire. *Tout dépend de la conception*. Cet axiome du grand

<sup>59</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, cité dans René Dumesnil, *La publication de Madame Bovary*, Paris, Éditions Edgar Malfère, 1928, p. 119.

<sup>60</sup> Maxime Du Camp, *op. cit.*, p. 431.

<sup>61</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 16 janvier 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 30-31.

Goethe est le plus simple et le plus merveilleux résumé et précepte de toutes les œuvres d'art possibles<sup>62</sup>. » Il s'agit tout à la fois de maintenir le regard sur un point de l'horizon – « de suivre une ligne droite géométrique<sup>63</sup> » – et de tenir les pieds fermement arrimés au sol... De même que « les perles ne font pas le collier ; c'est le fil<sup>64</sup> », de même une œuvre sans plan risque la confusion. Car c'est bien du plan – en tant que matérialisation du concept – dont il est question ici : « *Tout dépend du plan. Saint Antoine* en manque ; la déduction des idées sévèrement suivie n'a point son parallélisme dans l'enchaînement des faits<sup>65</sup>. » Avec ce principe en tête, Flaubert ne court plus le risque de noyer son lecteur, et de se noyer avec lui. Exigence universelle, la *conception* permet de faire une œuvre solide, car dotée de cohérence. Mais est-ce là ce qui a pu faire de *Madame Bovary* un « parangon du roman moderne<sup>66</sup> » ? Là où Flaubert innove, en terme de technique romanesque, c'est bien plutôt du côté du point de vue.

#### L'IMPERSONNALITÉ

Tout semble partir de ce reproche qu'il adresse aux romantiques, à savoir que chez eux l'art est trop soumis aux caprices des sentiments. « La passion ne fait pas les vers. – Et plus vous serez personnel, plus vous serez faible<sup>67</sup> », écrit-il à Louise Colet après avoir formulé quelques reproches à l'endroit de Musset. Ces exaltations de l'âme, cette attitude du poète qui

---

<sup>62</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 13 septembre 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 157.

<sup>63</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 31 janvier 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 40.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>66</sup> Thierry Laget, « Préface », dans *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio/classique », 2001, p. 8.

<sup>67</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 6 juillet 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 127. Mentionnons que Flaubert, en vertu de sa propre sensibilité et de ses premières grandes rencontres littéraires, n'est pas à même de complètement bannir le romantisme, ainsi qu'il l'écrit à Sainte-Beuve après la lecture de sa chronique sur *Madame Bovary* : « Je ne suis pas de la génération dont vous parlez — par le cœur du moins. — Je tiens à être de la vôtre, j'entends de la bonne, celle de 1830. Tous mes amours sont là. Je suis un vieux romantique enragé, ou encroûté, comme vous voudrez. » (« À Sainte-Beuve. 5 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 710.)

consiste à mettre l'écriture au service des émotions constituent selon lui « une prostitution, de l'art, et du sentiment même<sup>68</sup> ». En faisant de l'écriture un calque des émotions ou des opinions personnelles, non seulement l'écrivain s'écarte du véritable chemin de l'art, mais il court aussi le risque de produire des textes de qualité médiocre : « Lorsqu'on écrit quelque chose de *soi*, la phrase peut être bonne par *jets* (et les esprits lyriques arrivent à l'effet facilement et en suivant leur pente naturelle), mais l'*ensemble manque*, les répétitions abondent, les redites, les lieux communs, les locutions banales<sup>69</sup>. »

Ce que Flaubert projette, c'est un art d'où l'auteur est absent. Pour illustrer sa conception de l'art, Flaubert recourt, partout dans sa correspondance, à la figure de Dieu, créateur visiblement absent – on pardonnera l'oxymore – de son grand œuvre mais présent en ses moindres détails. À l'une de ses correspondantes, Mlle Leroyer de Chantepie, il écrit : « C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas<sup>70</sup>. »

Cette impersonnalité chère à Flaubert va donc plus loin que le simple refus de subordonner la création aux élans du cœur. Elle concerne aussi le point de vue de l'auteur. Selon Flaubert, il importe d'éviter de prendre position, de donner *explicitement* son opinion<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>69</sup> « À Louise Colet. 26 août 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 416.

<sup>70</sup> Gustave Flaubert, « À Mademoiselle Leroyer de Chantepie. 18 mars 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 691. Ce principe semble bien inspiré par Hugo, à qui Flaubert voue une admiration sans borne. En effet, dans la préface qui ouvre *Cromwell*, Hugo écrit : « Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. » (Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont et C<sup>ie</sup>, libraires, 1828, p. XLI.)

<sup>71</sup> Mais qui dit impersonnalité ne dit pas forcément absence d'opinion. Flaubert excelle dans l'art de proposer subtilement un point de vue et ce, par l'ironie, ce procédé qui consiste à introduire une distance entre ce qui est dit et ce qui se donne à connaître par ce *dire*. C'est bien de cette inadéquation du discours à la réalité que se dégage le point de vue du narrateur qui, contrairement à ce qu'en ont pu dire certains commentateurs de 1857, prend position tout au long de son roman. « Ce n'est pas un hasard si l'héroïne du récit est si malmenée par son auteur, écrit Pierre-Marc de Biasi. Il y a là une autre forme de signature personnelle : une sorte de présence en creux où l'écrivain s'affirme par antiphrase. » (Pierre-Marc de Biasi, « Présentation », *op. cit.*, p. 37-38.) Pour une étude fort complète sur l'ironie chez Flaubert, voir Maurice Couturier, « Le mode ironique », dans *Roman et censure ou La mauvaise foi d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996, p. 90-117.



Écrivant à Georges Sand, Flaubert insiste sur cet aspect, recourant à nouveau, pour soutenir son propos, à la figure de Dieu : « Je trouve [...] qu'un romancier *n'a pas le droit d'exprimer son opinion* sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion<sup>72</sup> ? ». Ce rapprochement avec le Créateur se double d'une proximité avec le Savant. Pour Flaubert, en effet, l'art – la littérature comme la peinture – doit suivre la voie tracée par la science. Être objectif et impersonnel, c'est ne pas viser à *enseigner*, à *interpréter*, à *prouver* quelque chose. Il s'agit de *représenter* le monde avec un maximum d'exactitude. C'est ainsi que, après avoir lu Leconte de Lisle, il écrit, toujours à Louise Colet : « La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est<sup>73</sup> [...] ». C'est ce moment où l'écrivain parvient à rendre le réel dans sa plus profonde exactitude qui est le plus susceptible d'offrir à l'écrivain son moment d'extase. Ainsi, lorsqu'il retrouve dans le *Journal de Rouen* une phrase du maire presque identique à celle qu'il avait fait tenir au préfet dans la scène des comices, Flaubert éprouve un plaisir immense, comparable à l'enthousiasme du savant dont la pleine maîtrise du sujet l'amène à faire des prédictions : « Quand la littérature arrive à la précision de résultat d'une science exacte, c'est roide<sup>74</sup>. »

L'impersonnalité dans l'art n'est donc pas qu'un principe. Elle devient, chez Flaubert, une méthode. Cette méthode, elle passera d'abord par la description – à laquelle la critique s'est abondamment intéressée<sup>75</sup> et sur laquelle nous élaborerons un peu plus loin. Chez Flaubert, c'est en effet la description qui permet à l'auteur de prendre une première distance par rapport à son œuvre. Porteuse de sens, c'est elle qui véhicule l'idée que l'on cherche à faire *sentir* – ou deviner – au lecteur. Mais pour « faire sentir », ne faut-il pas sentir soi-

<sup>72</sup> Gustave Flaubert, « À George Sand. 5 décembre 1866 », *Correspondance. Tome III*, p. 575.

<sup>73</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 6 avril 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 298.

<sup>74</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 22 juillet 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 387-388.

<sup>75</sup> Duranty, Barbey d'Aurevilly, les Goncourt, déjà au moment de la parution de *Madame Bovary*, remarquent l'usage singulier que fait Flaubert de la description. La critique récente y a aussi porté une grande attention. Pour Claudine Gothot-Mersch, d'ailleurs, « [l']art du roman, pour Flaubert, est avant tout l'art de la description » (« Introduction », *op. cit.*, p. XXXVII).

même ? Flaubert répond par l'affirmative, pourvu que cette sensibilité soit tournée vers l'extérieur :

Rappelons-nous toujours que l'impersonnalité est le signe de la Force. Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres. – Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe<sup>76</sup>.

Paradoxalement donc, en suivant cette logique, l'atteinte de cette objectivité passe, chez Flaubert, par l'intériorisation. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de dresser la situation psychologique d'un personnage. Comment mieux y parvenir qu'en s'observant soi-même ? Pour conduire une analyse psychologique, il faut être en mesure de saisir les motifs souterrains qui animent l'individu. Il faut commencer par s'observer soi-même, par éprouver intérieurement ce que l'on veut parvenir à montrer. L'intériorisation de l'objectif constitue une étape importante du processus qui doit conduire à la représentation objective de la réalité. C'est en ce sens que Flaubert a pu dire : « Mme Bovary, c'est moi ! – D'après moi<sup>77</sup>. » Comme l'explique Gothot-Mersch, Emma ne doit pas pour autant être considérée comme le pendant féminin de Flaubert, sorte d'autobiographie déguisée :

Emma n'est pas Flaubert au moment de la conception ; elle devient Flaubert, ensuite, dans une certaine mesure. Pour créer ce personnage qui sera décrit du dedans, l'écrivain va utiliser des éléments observés du dedans : Emma devient Flaubert parce qu'il est, pour lui-même, une matière d'observation privilégiée<sup>78</sup>.

Il est donc juste de prétendre que c'est par la subjectivité que Flaubert parvient à l'objectivité<sup>79</sup>. Peut-on parler ici d'un paradoxe ? Comme le dit Jean Pouillon, « il n'y a pas contradiction entre l'intention objective et la méthode imaginative<sup>80</sup> ».

<sup>76</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 6 novembre 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 463.

<sup>77</sup> On n'a jamais pu confirmer la tenue de tels propos. Ils auraient été rapportés à René Descharmes par une connaissance d'Amélie Bosquet, elle-même amie de Flaubert. René Descharmes les rapporte à son tour dans *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, p. 103, note 3.

<sup>78</sup> Claudine Gothot-Mersch, *op. cit.*, p. XL.

<sup>79</sup> C'est ainsi que George Blin, dans *Stendhal et les problèmes du roman* (Paris, José Corti, 1953), a pu parler de *réalisme subjectif*.

Un autre procédé au service de l'impersonnalité concerne la caractérisation des personnages. Dans *Madame Bovary*, le personnage apparaît à travers le regard d'un autre, permettant ainsi au narrateur de se maintenir à une certaine distance. C'est peut-être ce qui explique le choix que fait Flaubert dans le premier chapitre de son roman – et qui a tôt fait de surprendre la critique : une narration homodiégétique (au « nous ») qui, une fois le premier personnage (Charles) bien campé, devient hétérodiégétique : « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre<sup>81</sup>. » C'est en effet dans le regard de ce « nous » qu'apparaît d'abord Charles Bovary. Ce narrateur est donc d'abord assimilable à un élève qui aurait connu le jeune Charles, puisqu'il fait partie de la classe qui assiste à l'intégration tardive de ce dernier. Mais ensuite, au moment de passer à la biographie du personnage, la narration devient hétérodiégétique. On s'aperçoit rapidement que ce narrateur ne fait plus partie de la diégèse.

Par ce procédé, d'abord, il faut souligner que Flaubert fait un beau pied-de-nez à la narration omnisciente, à laquelle les romanciers de son époque s'intéressent de plus en plus. Flaubert n'adhère pas au concept de « réalité objective », d'une réalité qui existe en soi et pour soi. Le réel est pour lui quelque chose qui est toujours perçu. D'où le fait qu'il choisisse de décrire les faits et les personnages à travers le regard d'un autre. Il y a donc toute une philosophie qui est à l'origine de ce choix technique<sup>82</sup>. Remarquons que le même procédé est employé pour introduire le personnage d'Emma, dont la description se fait à travers un vocabulaire trop spécialisé – lexique médical – pour être imputable à la vision qu'en a le narrateur :

Charles fut surpris de la blancheur de ses ongles. Ils étaient brillants, fins du bout, plus nettoyés que les ivoires de Dieppe, et taillés en amande. Sa main pourtant

---

<sup>80</sup> Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 34.

<sup>81</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, *op. cit.*, p. 47.

<sup>82</sup> Voir pour plus de détails Jean Bruneau, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1856*, Paris, Armand Colin, 1962.

n'était pas belle, point assez pâle peut-être, et un peu sèche aux phalanges ; elle était trop longue aussi, et sans molles inflexions de lignes sur les contours<sup>83</sup>.

Très rarement introduit par le narrateur, le personnage se révèle la plupart du temps à travers le regard d'un autre personnage, qui l'observe et réagit à sa présence. C'est l'usage de ce que Jean Rousset a par la suite appelé le « personnage-réflexeur<sup>84</sup> » qui confère au récit une autre part de son objectivité.

En somme, plus qu'un principe de création, l'impersonnalité – le fait de « se détacher de soi-même, pour laisser à l'œuvre "secrétée par le langage" la possibilité de se faire<sup>85</sup> » – débouche assez rapidement sur une méthode que Flaubert explicite tout au long de sa correspondance, qui se précise et qu'il tâche de mettre en application au fur et à mesure que progresse l'écriture de *Madame Bovary*. Mais son programme esthétique ne saurait se limiter à ce principe, dont il resterait encore beaucoup à dire. Tout un pan de sa réflexion sur le roman concerne également la place faite au sujet. Quelle importance ce dernier prend-il dans la poétique flaubertienne ?

#### LE SUJET

Le troisième aspect incontournable en ce qui a trait au programme esthétique de Flaubert concerne le sujet du roman, c'est-à-dire le tissu d'événements dont il est fait. Il importe avant tout de préciser que les œuvres d'art qui suscitent le plus l'admiration de Flaubert, ce sont les œuvres où, pour reprendre ses mots, « l'art excède<sup>86</sup> ». Rappelons sa profession de foi :

---

<sup>83</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, *op. cit.*, p. 62.

<sup>84</sup> Jean Rousset, « *Madame Bovary* ou le livre sur rien », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires*, Paris, José Corti, 1962, p. 109-133.

<sup>85</sup> Rodica Capota-Stanciu, « L'impersonnalisation créatrice », *Dialogos*, vol. 3, 2001, en ligne, <<http://www.romanice.ase.ro/dialogos/03/6-Capota.pdf>>, consulté le 19 décembre 2013. En fait, Capota-Stanciu établit une distinction entre « impersonnalisation » (« caractérisant l'état du créateur pendant l'acte artistique de la production ») et « impersonnalité » (« le trait définitoire de l'œuvre finie »). Nous utilisons sa définition de l'impersonnalisation pour caractériser le principe de l'impersonnalité, sans distinction d'un aval ou d'un amont de l'œuvre.

<sup>86</sup> Gustave Flaubert, « À Amédée Pommier. 8 septembre 1860 », *Correspondance. Tome III*, p. 111.



« J'aime dans la peinture, la Peinture ; dans les vers, le Vers<sup>87</sup>. » Dans le roman, c'est sans doute, en partie, l'*exposition* qui plaît à Flaubert, c'est-à-dire la manière de représenter le réel, qui ferait en quelque sorte la « poésie » du roman. Venant d'achever la première partie de *Madame Bovary*, Flaubert se plaint à Louise Colet de ce que le public français est trop friand d'amusements. Ainsi craint-il de se retrouver « dans la blouse » (de s'être trompé) en cherchant à faire du roman un art détaché de l'événement : « Il [le public] se plaît si peu à ce qui est pour moi la poésie même, à savoir l'*exposition*, soit qu'on la fasse pittoresquement par le tableau, ou moralement par l'analyse psychologique<sup>88</sup> [...] ». Selon Flaubert, l'avenir du roman repose sur la marginalisation du sujet : il faut désormais parvenir à écrire des romans où l'intérêt principal sera non pas dans le sujet, mais dans l'art du roman lui-même. Après tout, estime Flaubert, « il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, [...] Yvetot vaut Constantinople<sup>89</sup> [...] ». Qu'est-ce qui fait donc la réussite d'une œuvre ? Selon Flaubert, c'est la capacité de l'artiste à *élever* le sujet :

*L'artiste doit tout élever ; il est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes. Il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous terre et ce qu'on ne voyait pas<sup>90</sup>.*

Le passage le plus célèbre de sa correspondance où il expose le plus longuement et de la manière la plus éloquente sa poétique romanesque se trouve dans une lettre à Louise Colet datée du 16 janvier 1852 :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 25 juin 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 361-362.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>90</sup> *Ibid.*



rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'Art est dans ces voies<sup>91</sup>.

Ce qui intéresse Flaubert dans *Madame Bovary*, ce ne sont pas les péripéties qui animent la vie des bourgeois de province. C'est d'abord et avant tout, comme c'était le cas pour la *Tentation* – qui fut un échec pour cette raison –, l'idée d'une *prose souveraine*, à savoir le fait d'« écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air<sup>92</sup> ». Mais puisqu'il faut bien être lisible – c'est là une de ses grandes obsessions –, Flaubert doit parvenir à donner à son roman une substance, ou encore un ancrage qui lui permettra d'éviter les dérives. Cette substance, ce sera l'analyse psychologique qui la lui donnera. Bien qu'il choisisse de se concentrer sur un cas de figure bien précis – une épouse mal mariée –, Flaubert parviendra néanmoins à se détourner de l'anecdotique pour plutôt chercher à creuser la psychologie du personnage (ses motivations, ses réactions, etc.). Ce qu'il veut, c'est montrer ces « mousses de moisissure de l'âme<sup>93</sup> ». C'est cela qu'il sous-entend lorsqu'il dit à Louise Colet, se consolant par là des déséquilibres dont souffre l'anecdote, que « ce livre est une biographie plutôt qu'une péripétie développée<sup>94</sup> ». Comment parviendra-t-il à mener son analyse psychologique tout en reléguant à l'arrière-plan ce tissu d'événements que l'on appelle l'action ? Comment parviendra-t-il à émanciper son roman du sujet ? C'est par l'usage de la description.

La description occupe dans l'œuvre de Flaubert une place privilégiée. Il faut dire d'abord que selon Flaubert c'est la description qui fait rêver, et en ce sens qui permet le mieux à l'œuvre littéraire de concurrencer la nature :

Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la

<sup>91</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 16 janvier 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 31.

<sup>92</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 25 juin 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 362.

<sup>93</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 8 février 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 43.

<sup>94</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 25 juin 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 361.

façon de la nature, c'est-à-dire de faire *rêver*. Aussi les très belles œuvres ont ce caractère<sup>95</sup>.

C'est dire que chez lui la littérature ne saurait être *explicative*, mais bien plutôt descriptive. Elle doit chercher à créer une « seconde nature » qui, comme l'œuvre du Créateur, soit en mesure de susciter l'ébahissement : « Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire ! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi<sup>96</sup>. »

Plus que cela, le romancier doit viser l'exhaustivité, c'est-à-dire rendre cette « seconde nature » dans toute sa complexité. À travers la description systématique du monde, ce n'est pas le monde pour lui seul que Flaubert cherche à exprimer, mais la conscience qui en fait partie. Il s'agit, en effet, de porter à la lumière le visible et l'invisible ou, pour reprendre ses mots, d'exposer « le dessous et le dessus » : « Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus<sup>97</sup>. » Ainsi le personnage, chez Flaubert, se donne-t-il à connaître à travers le tableau de cette nature dans laquelle il évolue. C'est de la description exhaustive que se dégagera la fameuse « biographie » que Flaubert vise à constituer.

Le sort réservé à l'objet permet de bien comprendre cet aspect de son art. La description de la casquette du jeune Charles n'a-t-elle pas pour but premier de traduire le caractère risible du pauvre personnage qui la porte ? :

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache

<sup>95</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 26 août 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 417.

<sup>96</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 9 décembre 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 204.

<sup>97</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 6 avril 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 298.

compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait<sup>98</sup>.

Exhaustive, la description de cette casquette fait plus que permettre au lecteur de la visualiser. Elle lui permet de deviner « la psychologie sous les faits<sup>99</sup> ». Hormis la comparaison qui programme de manière directe la lecture de l'objet – « comme le visage d'un imbécile » –, cette description, par les travers de la casquette qu'elle signale, dit bien les carences d'un personnage qui aura tôt fait d'être tenu en mésestime par celle qui l'épousera : « de ces coiffures d'ordre composite » – qui annonce déjà l'absence chez Charles Bovary d'un caractère affirmé –, « pauvres choses », « laideur muette », « long cordon trop mince », etc. Et la tentation est grande de dresser la liste des termes qui, renvoyant au monde des bêtes, semblent pointer le défaut d'intelligence du personnage : « poil », « loutre », « baleine », « poils de lapin », « gland ».

Il arrive que la peinture du dessous soit très poussée, qu'elle ne se contente plus simplement de témoigner de l'idée mais de la porter tout entière. Il en est ainsi de la tête phrénologique que Léon offre à Charles à l'occasion de son anniversaire : « Il reçut une belle tête phrénologique, toute marquée de chiffres jusqu'au thorax et peinte en bleu. C'était une attention de clerc<sup>100</sup>. » C'est cette même tête phrénologique, symbole d'une discipline dont Flaubert se moque à plusieurs reprises dans ses écrits<sup>101</sup>, qui accueillera Charles au moment

---

<sup>98</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, *op. cit.*, p. 48.

<sup>99</sup> Gustave Flaubert, « À sa nièce Caroline. 25 octobre 1872 », *Correspondance. Tome IV*, p. 594.

<sup>100</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, *op. cit.*, p. 159.

<sup>101</sup> Rappelons, par exemple, que Bouvard et Pécuchet sont phrénologues et qu'ils palpent les crânes notamment chez le coiffeur Ganot. Cette anecdote, parmi tant d'autres, donne une bonne idée de l'opinion de Flaubert au sujet de cette science supposée : « Celle [la boîte osseuse] de Victorine était généralement unie, marque de pondération – mais son frère avait un crâne déplorable ! Une éminence très forte dans l'angle mastoïdien des pariétaux indiquait l'organe de la destruction, du meurtre ; – et plus bas, un renflement était le signe de la convoitise, du vol. Bouvard et Pécuchet en furent attristés pendant huit jours. » (Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 352.)

où son épouse sera prise de défaillances à la suite du départ de Léon : « Charles s'alla réfugier dans son cabinet ; et il pleura, les deux coudes sur la table, assis dans son fauteuil de bureau, sous la tête phrénologique<sup>102</sup>. » Flaubert, comme l'explique fort justement Claudine Gothot-Mersch, se sert de cet objet « pour ridiculiser à la fois Léon, qui choisit bien sottement son cadeau, et Charles, qui l'installe à la place d'honneur et se montre par là piètre médecin<sup>103</sup> ». L'aspect dérisoire de l'objet est bien mis en évidence à la toute fin du récit lorsque le huissier choisit de ne pas s'en saisir, sous prétexte qu'il s'agit d'un objet lié à la profession de Bovary !

Il y aurait encore beaucoup à dire au sujet de la description chez Flaubert. Ce qu'il importe ici de retenir, c'est qu'elle tend à supplanter le récit. C'est elle qui, finalement, porte l'histoire. Révélatrice de la psychologie du personnage – moteur de l'action ici –, elle dit à la fois ses motivations, ses transformations, etc. À sa fonction symbolique – porter l'idée à transmettre – vient rapidement s'adjoindre une fonction analytique, dans la mesure où ce n'est pas par une série d'actions ou d'explications qu'on accède à la vérité du personnage, mais bien par la description de son environnement chargé de *dire* son paysage intérieur. Si la description du climat qui règne à la ferme des Bertaux dit bien l'éveil des sentiments de Charles pour Emma au début du récit, la description de la forêt où Emma se livre à Rodolphe pour la première fois traduit à son tour la douce confusion qui est la sienne. C'est pourquoi, avec Maurice Nadeau, on dira de la description qu'elle est chez Flaubert « le moyen qu'emprunte la narration pour suivre son cours<sup>104</sup> ». Nous verrons, dans un chapitre ultérieur, que ce statut accordé à la description posera de nombreux problèmes à la critique de l'époque, même chez les réalistes les plus convaincus.

## LE STYLE

Cette étude du programme esthétique de Flaubert ne saurait être complète sans préciser ce qui, pour lui, fait le style d'un écrivain. Qu'est-ce qu'« avoir du style » aux yeux de

---

<sup>102</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, *op. cit.*, p. 189.

<sup>103</sup> Claudine Gothot-Mersch, « Introduction », *op. cit.*, p. XLVIII.

<sup>104</sup> Cité par Claudine Gothot-Mersch, *ibid.*, p. L.

Flaubert ? Avant toute chose, rappelons que pour Flaubert, et c'est loin d'être le cas pour tous les écrivains de son époque, « le style est tout<sup>105</sup> ». Mais qu'est-ce donc que le style ? Il s'agit, selon lui, de bien plus que d'une manière d'écrire. C'est bien plutôt une vision du monde, portée par le désir de vérité. Dans la fameuse lettre du 16 janvier 1852 – la plus citée sans aucun doute – Flaubert explique justement que s'il n'y a ni bon ni mauvais sujet, c'est qu'une chose importe plus encore, à savoir le style qui est « à lui tout seul une manière absolue de voir les choses<sup>106</sup> ».

Cette manière d'envisager le style n'est pas sans entretenir de lien avec la conception platonicienne du beau, qui postule l'indissociabilité du fond et de la forme. Dès 1846, Flaubert développe sa réflexion dans ce sens. À Louise Colet, il écrit :

Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement. [...] De même que tu ne peux extraire d'un corps physique les qualités qui le constituent, c'est-à-dire couleur, étendue, solidité, sans le réduire à une abstraction creuse, sans le détruire en un mot, de même tu n'ôteras pas la forme de l'Idée, car l'idée n'existe qu'en vertu de sa forme. Suppose une idée qui n'ait pas de forme, c'est impossible ; de même qu'une forme qui n'exprime pas une idée. Voilà un tas de sottises sur lesquelles la critique vit<sup>107</sup>.

Selon Flaubert, plus la forme sera belle, plus l'idée sera vraie. Il y a ainsi un rapport de nécessité entre la beauté de la forme et l'idée qu'elle exprime. Une phrase qui *sonne* faux exprime par conséquent une idée imprécise ou fausse : « Tout ne peut pas se dire ; l'Art est borné, si l'idée ne l'est pas. En fait de métaphysique surtout, la plume ne va pas loin, car la force plastique défaille toujours à rendre ce qui n'est pas très net dans l'esprit<sup>108</sup>. » Il faut donc trouver la forme qui matérialisera l'idée, viser l'expression juste.

---

<sup>105</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 15 janvier 1854 », *Correspondance. Tome II*, p. 507.

<sup>106</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 16 janvier 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 31.

<sup>107</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 18 septembre 1846 », *Correspondance. Tome I*, p. 350.

<sup>108</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 22 novembre 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 179. Ce passage ne va pas sans rappeler le célèbre principe que Boileau défend dans sa poétique : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément » (Chant I).



Cette conception du style, qui pose comme exigence de Beauté l'exacte correspondance du fond et de la forme, causera à Flaubert de nombreux dilemmes et maintes souffrances, ainsi qu'en témoigne sa correspondance. Elle explique en partie le fait que Flaubert mette plus de cinquante mois à écrire *Madame Bovary*<sup>109</sup>. Et comble de malchance, le roman que la critique reçoit ne sera pas le roman que Flaubert avait écrit, puisque ce qu'on y perçoit, à travers ces belles phrases, ce sont des idées mauvaises, notamment l'éloge de l'adultère. C'est dire que le programme esthétique incarné par *Madame Bovary* n'est pas unanimement accueilli par la critique, pour laquelle Flaubert a aussi un programme, d'ailleurs...

#### *Le programme critique de Flaubert*

Parler du programme esthétique de Gustave Flaubert implique que l'on tienne compte de la manière dont il perçoit l'activité critique, puisque celle-ci, comme nous le verrons, est aussi concernée par le principe de l'impersonnalité, essentiel à sa poétique. Sa conception de l'œuvre « idéale » – le livre sur rien – s'accompagne en effet d'une conception de la critique « idéale », laquelle forme avec la première une « unité esthétique-critique<sup>110</sup> ». Et c'est bien ce double aspect de son programme qui ferait de Flaubert une figure éminemment moderne, aux yeux de Yvan Leclerc : « Un critique doublant l'artiste, le Jugeur égalant le Producteur, cette figure de l'écrivain *duplex* réunissant dans un même cerveau les facultés créatrices et analytiques est pour nous constitutive de la modernité esthétique<sup>111</sup>. » Avant de présenter le caractère distinctif de cette critique envisagée par Flaubert, il importe de dégager l'attitude générale qu'il a à l'égard de cette pratique et de ses contemporains qui s'y adonnent, de même que les principales faiblesses qui font que ces derniers ne peuvent bénéficier de sa pleine estime.

<sup>109</sup> On sait, selon les dates inscrites de la main même de Flaubert sur le manuscrit définitif, que la composition de *Madame Bovary* s'est faite de septembre 1851 à avril 1856.

<sup>110</sup> Claire-Lise Tondeur, *Gustave Flaubert, critique. Thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. xiv.

<sup>111</sup> Yvan Leclerc, « Lieux du discours théorique chez Flaubert », dans *Flaubert et la théorie littéraire*, en hommage à Claudine Gothot-Mersch, textes réunis par Tanguy Logé et Marie-France Renard, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005, p. 23.

D'abord, la critique, ainsi que nous permettent de l'observer les 4 000 lettres qui forment la correspondance<sup>112</sup>, revêt aux yeux de Flaubert une importance considérable. Si ce thème occupe une place aussi importante dans ses lettres – la première lettre à en faire état date de 1835 et la dernière, de 1880, année de sa mort –, c'est bien parce qu'il se sent lui-même appelé par nature vers ce type d'écrit. Ainsi va-t-il jusqu'à considérer, avant même d'avoir publié son premier roman, que le critique surpasse chez lui le créateur : « À mesure que j'avance, je perds en verve, en originalité, ce que j'acquiers peut-être en critique et en goût<sup>113</sup>. » Cette impression d'être plus doué comme critique que comme écrivain semble bien un leitmotiv de sa correspondance, si l'on se fie aux paroles qu'il adresse à Amélie Bosquet au moment où il travaille à *Salammbô* : « Je suis un mince artiste, mais un grand critique, je m'y connais<sup>114</sup>. » C'est notamment par l'espace qu'elle fournit à l'exercice de cette *lucidité critique* par rapport à son propre travail de créateur comme à celui des autres écrivains, proches ou lointains, que la correspondance joue un rôle aussi important dans la vie de Flaubert<sup>115</sup>.

À partir de l'année 1852, alors qu'il entame la rédaction de *Madame Bovary*, Flaubert en vient à être si préoccupé de critique littéraire qu'il envisage la possibilité d'en faire un ouvrage. Il souhaite par là non seulement mettre en forme et se sortir de l'esprit une foule d'idées qui l'obsèdent, mais aussi se venger et faire pendant à l'incompétence qui règne dans ce milieu :

---

<sup>112</sup> C'est le chiffre qu'établit Yvan Leclerc à l'aube de la publication du cinquième tome de la *Correspondance* dans l'édition de la Pléiade. Voir Yvan Leclerc, « Les éditions de la correspondance de Flaubert », en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/edcorr.php?imp=1>>, consulté le 19 décembre 2013.

<sup>113</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 17 septembre 1846 », *Correspondance. Tome I*, p. 346.

<sup>114</sup> Gustave Flaubert, « À Amélie Bosquet, juillet 1860 », *Correspondance. Tome III*, p. 100.

<sup>115</sup> C'est sans doute aussi cette dimension critique propre à sa correspondance qui explique le mieux l'intérêt qu'elle suscite chez les chercheurs, à qui elle offre un accès privilégié aux *coulisses* de la création. Comme le rappelle Yvan Leclerc, « [s]i la correspondance de Balzac manque de tenue critique, Flaubert le remarque, c'est sans doute que le romancier a trouvé des débouchés publics dans les préfaces, l'avant-propos et les articles de presse » (Yvan Leclerc, « Lieux du discours théorique chez Flaubert », *op. cit.*, p. 34).

Mais il est si doux de faire le pédagogue, de reprendre les autres, d'apprendre aux gens leur métier ! La manie du rabaissement, qui est la lèpre morale de notre époque, a singulièrement favorisé ce penchant dans la gent écrivante. La médiocrité s'assouvit à cette petite nourriture quotidienne qui sous des apparences sérieuses cache le vide. Il est bien plus facile de discuter que de comprendre, et de bavarder art, idée du beau, idéal, etc., que de faire le moindre sonnet ou la plus simple phrase. — J'ai eu envie souvent de m'en mêler aussi et de faire d'un seul coup un livre sur tout cela. Ce sera pour ma vieillesse, quand mon encrier sera sec<sup>116</sup>.

Ce projet se précise en 1853, alors qu'il ambitionne la rédaction d'un ensemble de préfaces, occasion pour lui d'exposer sa vision de l'Art. Il projette, dans un premier temps, une préface à une nouvelle édition de Ronsard, dans laquelle il compte retracer « l'histoire du *sentiment poétique en France*, avec l'exposé de ce que l'on entend par là dans notre pays, la mesure qu'il lui en faut, la petite monnaie dont il a besoin<sup>117</sup> ». Doit suivre une préface à un ouvrage de son ami Bouilhet réunissant *Melaenis* et un conte chinois, dans laquelle il veut montrer que le poème épique est encore possible et se questionner sur la littérature de l'avenir. Enfin, il ambitionne une préface destinée à son *Dictionnaire des idées reçues*. Ces trois préfaces devraient lui permettre de « dégoiser là ce qu'il a ] sur la conscience d'idées critiques<sup>118</sup> ».

Le désir d'écrire sur l'Art devient de plus en plus fort au fur et à mesure que Flaubert avance dans la rédaction de *Madame Bovary*, et les raisons qui le motivent s'éclaircissent. C'est à nouveau un projet d'ouvrage de critique qui s'impose, constitué des trois fameuses préfaces, mais organisées de manière à former, en vertu d'une perspective historique, un ensemble cohérent. Avec *Melaenis*, il doit être question de l'Antiquité ; avec Ronsard, de la Renaissance ; avec le *Dictionnaire des idées reçues*, de la Modernité. Des considérations sur la littérature de l'avenir doivent clore le tout. Après avoir relu et annoté *tous* les classiques français, Flaubert compte en somme relever ce qui fait la faiblesse des écoles du passé, et

<sup>116</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 15-16 mai 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 89-90.

<sup>117</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 27 mars 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 285.

<sup>118</sup> *Ibid.*

théoriser sa conception du Beau – ensuite de quoi il sera mieux en mesure d'indiquer le rôle de la critique à venir :

Je tâcherai de faire voir pourquoi la critique esthétique est restée si en retard de la critique historique et scientifique : on n'*avait point de base*. La connaissance qui leur manque à tous, c'est l'*anatomie du style*, savoir comment une phrase se membre et par où elle s'attache. On étudie sur des mannequins, sur des traductions, d'après des professeurs, des imbéciles incapables de tenir l'instrument de la science qu'ils enseignent, une plume, je veux dire, et la vie manque ! l'amour ! l'amour, ce qui ne se donne pas, le secret du bon Dieu, l'âme, sans quoi rien ne se comprend<sup>119</sup>.

Une seule préface verra finalement le jour – celle que Flaubert écrit en 1870 pour les *Dernières chansons* de Bouilhet. Comment expliquer ce renoncement ? Premièrement, Flaubert en est à la rédaction d'un roman – *Madame Bovary* – qui lui tire une énergie colossale et qui, ainsi que le souligne Yvan Leclerc, « s'accompagne d'un travail de théorisation qui exclut son expression directe dans une préface<sup>120</sup> ». Mentionnons qu'à aucun moment Flaubert n'envisage d'ajouter une préface à *Madame Bovary*, comme si toutes les lettres où il en était question lui suffisaient à préciser son projet, à clarifier sa pensée. Deuxièmement, il projette la rédaction de plusieurs livres « épiques », dont *Salammbô*, qu'il lui tarde de commencer. En outre, il nous paraît légitime d'envisager que la piètre opinion qu'il se fait des critiques – « sont-ils bêtes ! quels ânes<sup>121</sup> ! » – y est pour quelque chose. Flaubert nourrit en effet une opinion très défavorable à leur égard. Jaloux, ignobles et incompetents, les critiques ne sauraient selon lui produire que des travaux de dernier ordre : « La critique est au dernier échelon de la littérature, comme forme presque toujours, et comme *valeur morale*, incontestablement. Elle passe après le bout rimé et l'acrostiche, lesquels demandent au moins un travail d'invention quelconque<sup>122</sup>. » Enfin, selon Yvan Leclerc, la conception que Flaubert a de l'Art serait incompatible avec les fonctions

<sup>119</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 7 septembre 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 427.

<sup>120</sup> Yvan Leclerc, « Lieux du discours théorique chez Flaubert », *op. cit.*, p. 29.

<sup>121</sup> Gustave Flaubert, « À Edma Roger des Genettes. 1<sup>er</sup> mai 1874 », *Correspondance. Tome IV*, p. 793.

<sup>122</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 28 juin 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 368.

rattachées à la critique littéraire, de façon générale, et au discours préfaciel, plus particulièrement : « Ce refus d'un discours théorique va de pair avec une conception qui pose en absolu l'autosuffisance de l'œuvre, indépendamment de toute légitimation politique et morale, et sans lien didactique avec le public<sup>123</sup>. » Ne reproche-t-il pas, d'ailleurs, à Voltaire de n'avoir jamais su exprimer autre chose que son opinion personnelle<sup>124</sup> ? Ainsi, plus il progresse dans la rédaction de *Madame Bovary*, véritable lieu de théorisation *en acte*, moins le besoin d'explicitier ses idées esthétiques se fait sentir.

L'opinion que Flaubert a des critiques de son temps ne change pas avec les années ; les reproches qu'il leur adresse sont, ainsi, toujours les mêmes. Outre la bassesse de leurs motivations – « Ô critiques ! éternelle médiocrité qui vit sur le génie pour le dénigrer ou pour l'exploiter<sup>125</sup> ! » –, Flaubert se désole surtout de ce que, n'étant pas écrivains, les critiques ne possèdent pas les compétences pour apprécier à leur juste valeur les œuvres dont ils traitent : « Ceux qui s'en sont mêlés jusqu'ici n'étaient pas du métier. Ils pouvaient peut-être connaître l'anatomie d'une phrase, mais certes ils n'entendaient goutte à la physiologie du style<sup>126</sup>. » Et c'est cette incompetence même qui conduit, selon lui, à l'ignorance de l'art. Ainsi, à partir d'un article pourtant favorable d'Eugène Pelletan sur *La paysanne* de Louise Colet, Flaubert peste contre l'ignorance généralisée de la forme artistique :

Pas un mot de l'*Art*, de la forme en soi, des procédés d'effet. Quelle sacrée canaille ! J'écume ! Tous ces gens *forts* (voilà encore un mot : homme fort !), ces farceurs à idées donnent bien leur mesure lorsqu'ils se trouvent en face de quelque

<sup>123</sup> Yvan Leclerc, « Lieux du discours théorique chez Flaubert », *op. cit.*, p. 30.

<sup>124</sup> Malgré le fait qu'il le tienne en grande estime, Flaubert reproche en effet à Voltaire de ne pas avoir su écrire avec détachement : « On s'extasie devant la correspondance de Voltaire. Mais il n'a jamais été capable que de *cela*, le grand homme ! c'est-à-dire *d'exposer son opinion personnelle* ; et tout chez lui a été cela. » (Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 26 août 1853 », *Correspondance*, t. II, p. 417.)

<sup>125</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 2 juillet 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 371.

<sup>126</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 30 septembre 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 445.



chose de sain, de robuste, de net, d'humain. Ils battent la campagne et ne trouvent rien à dire<sup>127</sup>.

Le mépris de la forme artistique constitue sans doute ce qui exaspère le plus Flaubert, qui revient à maintes reprises sur ce problème. « Personne, à présent, ne s'inquiète de l'Art<sup>128</sup> », se plaint-il à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, alors qu'il s'échine à la rédaction de *L'éducation sentimentale*. Puis, alors que *La tentation* serait prête à être publiée, il revient encore, dans une lettre à George Sand, sur cette carence propre à la critique : « Y a-t-il maintenant, je ne dis pas de l'admiration ou de la sympathie, mais l'apparence d'un peu d'attention pour les œuvres d'art ? Quel est le critique qui lise le livre dont il ait à rendre compte<sup>129</sup> ? » Ce n'est que deux ans après l'envoi de cette lettre que Flaubert se résoudra à faire connaître *La tentation* au grand public...

Soulignons néanmoins que si les critiques journalistes tels Cuvillier-Fleury et Saint-Marc Girardin tombent sous sa plume dans le plus net discrédit, il n'en va pas de même de Sainte-Beuve et de Taine, chez qui il apprécie justement ce qu'il tâche d'améliorer chez lui-même, à savoir le sens de la méthode : « La méthode est tout ce qu'il y a de plus haut dans la critique, puisqu'elle donne le moyen de créer<sup>130</sup>. » Par ailleurs, il reproche à ceux-là d'avoir complètement inversé la perspective de l'ancienne critique – telle qu'a pu la pratiquer La Harpe – qui affichait une perception bien naïve de l'activité créatrice pour n'accorder d'importance qu'au contexte de production des œuvres :

Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial qui fait qu'on est *celui-là*. Cette méthode amène forcément à ne faire

<sup>127</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 2 juillet 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 371.

<sup>128</sup> Gustave Flaubert, « À Mademoiselle Leroyer de Chantepie. 11 mai 1865 », *Correspondance. Tome III*, p. 439.

<sup>129</sup> Gustave Flaubert, « À George Sand. 4 décembre 1872 », *Correspondance. Tome IV*, p. 618.

<sup>130</sup> Gustave Flaubert, « À George Sand. 28 janvier 1872 », *Correspondance. Tome IV*, p. 472.

aucun cas du *talent*. Le chef-d'œuvre n'a plus de signification que comme document historique<sup>131</sup>.

Si Flaubert dénigre avec autant d'énergie la manière dont ses contemporains s'adonnent à la critique, c'est qu'il a à ce sujet un programme bien arrêté et tout aussi neuf que sa poétique. Celui-ci concerne d'abord l'*objet* de la critique, puis le *sujet*, à savoir celui qui tient le discours sur les œuvres. La critique antérieure est demeurée trop grammairienne, croit Flaubert, tandis que la critique contemporaine tend à se confondre avec l'histoire. Selon lui, « [l']œuvre de la critique moderne est de remettre l'Art sur son piédestal<sup>132</sup> ». En s'intéressant aux mots, à la phrase, au mouvement, au style et à la composition générale de l'œuvre – bref, ce à quoi s'intéresse Flaubert lorsqu'il commente Montesquieu, Voltaire, Hugo, Baudelaire, Colet, etc. –, la critique devrait parvenir à se hisser jusqu'au Beau. Et le point de vue du critique, c'est-à-dire le lieu à partir duquel l'observation doit se faire, est aussi à revoir. À plusieurs endroits dans sa correspondance, Flaubert suggère en effet que le point de vue le plus adéquat, c'est le point de vue de l'auteur. Le critique doit parvenir à se placer de ce point de vue afin de bien saisir l'intention générale de l'œuvre. Par exemple, écrivant à Feydeau qui vient de publier *Le mari de la danseuse*, Flaubert départage ses goûts personnels et son appréciation d'ensemble, question de fournir à son ami la critique la plus objective qui soit : « Quant à mes goûts *personnels*, ils s'assouvissent mieux, tu le sais, dans les livres de descriptions et d'analyse que dans ceux de drame ; mais ce n'est pas là *ce que tu as voulu faire*, point auquel le critique doit toujours se placer<sup>133</sup> [...] ». L'impersonnalité s'avère, encore une fois, la méthode la plus sûre, la plus propice à servir l'Art, ainsi qu'en témoigne cet autre passage fort éclairant de sa correspondance :

Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, *avec absence d'idée morale*. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et *par quoi* elle vit (l'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres). Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme

<sup>131</sup> Gustave Flaubert, « À Edma Roger des Genettes. 20 octobre 1864 », *Correspondance. Tome III*, p. 410.

<sup>132</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 17 mai 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 328.

<sup>133</sup> Gustave Flaubert, « À Ernest Feydeau. 2 juillet 1863 », *Correspondance. Tome III*, p. 340.

humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense<sup>134</sup>.

Il faudra attendre bien sûr plusieurs décennies avant de voir apparaître cette forme de critique que Flaubert appelle de tous ses vœux. Car bien que Sainte-Beuve et Taine aient justement cherché à doter la critique d'une méthode sûre, objective, inspirée des sciences naturelles, il leur reprochera de ne pas avoir tenu compte de l'œuvre *en soi*. Ne fallait-il pas, d'abord, que la question esthétique soit au cœur même du travail des écrivains ? La révolution critique qu'espère Flaubert ne semble possible qu'à partir du moment où la révolution esthétique qu'il préconise sera bien avancée...

Nous avons, dans ce chapitre, cherché à mettre en évidence le besoin de nouveauté qu'ont bon nombre d'écrivains au sortir de la période romantique. Nous avons également voulu présenter le projet de Flaubert tel qu'il le conçoit à travers sa correspondance. Ce projet ne concerne pas que ses seules ambitions littéraires, comme il a été possible de le voir. Flaubert en effet ne rêve pas seulement de produire ce fameux « livre sur rien » ; il envisage une véritable révolution littéraire, qui renouvellerait la sensibilité esthétique d'abord, mais aussi le regard critique. À travers la conception flaubertienne du livre idéal, une voie nouvelle est en train de se dessiner, dont *Madame Bovary*, de sa main invitante, cherche à indiquer la direction...

---

<sup>134</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 12 octobre 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 450-451.

## CHAPITRE 4

### LA PUBLICATION DE *MADAME BOVARY* : LE CHOC DES EXPERTISES

Ne serait-ce pas quelque chose à faire que la critique des critiques ? car ces grands dégoûtés, qui font tant les superbes et les difficiles, sont loin d'avoir l'infaillibilité de notre saint père.

Théophile Gautier, « Préface »,  
*Mademoiselle de Maupin* (1834)

Au moment où Flaubert publie *Madame Bovary*, la scène littéraire est plutôt calme du côté du roman. Stendhal est décédé en 1842, Balzac en 1850. Analysant la situation de la littérature à la parution du roman de Flaubert, Baudelaire admet que « depuis la disparition de Balzac, ce prodigieux météore qui couvrira notre pays d'un nuage de gloire, [...] toute curiosité, relativement au roman, s'était apaisée et endormie<sup>1</sup> ». Cela explique en partie la vive réaction que suscite *Madame Bovary* lors de sa sortie en feuilleton dans *La revue de Paris*, fondée une vingtaine d'années auparavant par Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Maxime Du Camp.

Les sombres circonstances entourant la préparation du manuscrit laissent déjà présager la tourmente que sera pour Flaubert la publication de ce roman. En effet, dès la réception du manuscrit en mai 1856, Maxime Du Camp, fort impliqué dans la politique éditoriale de la revue, écrit à Flaubert pour solliciter des corrections. Celui-ci accepte et, après avoir renvoyé son manuscrit retouché à Du Camp, reçoit de lui une lettre qui, datée du 14 juillet, demande cette fois la permission d'engager « une personne exercée et habile » qui pourra « élaguer »

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – La tentation de saint Antoine », *L'artiste*, 18 octobre 1857, p. 106.

son roman, enfoui « sous un tas de choses bien faites mais inutiles<sup>2</sup> ». L'affront lui paraissant gigantesque<sup>3</sup>, Flaubert ne répond pas à cette missive.

*Madame Bovary* paraît en six livraisons, entre le 1<sup>er</sup> octobre et le 15 décembre 1856. Malgré les nombreuses suppressions pratiquées par Flaubert, durant tout l'été précédent, et par le copiste, son roman est un véritable coup de tonnerre. Un mois à peine après le début de la parution, une rumeur plane en effet sur la revue : le roman « licencieux » qu'elle a accepté de publier est sur le point d'être traduit en justice.

Il faut rappeler qu'en cette période de grande « frénésie moralisatrice<sup>4</sup> » que constitue le Second Empire, des restrictions sont émises quant à la liberté de presse et menacent lourdement les défenseurs de la pensée libre. En vertu de la politique de 1819, « qui fustige “tout outrage à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes mœurs”<sup>5</sup> », on pourchasse vigoureusement les auteurs « dissipés », allant même jusqu'à interdire plusieurs livres parus au siècle précédent : *Les liaisons dangereuses* de Laclos, *Le sophia* de Crébillon fils, *Les bijoux indiscrets* de Diderot, pour ne nommer que les plus connus. Ajoutons, pour compléter l'explication quant à ce qui motive cette *guerre des lettres*, que bon nombre d'écrivains – dont Lamartine et Hugo – s'opposent à Napoléon III. Ces « tempêtes inquisitoriales<sup>6</sup> » n'ont d'autre but, en somme, que de faire taire les voix discordantes...

Effrayé par la police correctionnelle qui vient d'envoyer à la revue un deuxième avertissement, Maxime Du Camp revient à la charge quelques semaines à peine après la parution des premières livraisons et exige de Flaubert qu'il supprime encore plusieurs scènes, notamment celle du fiacre. Certaines suppressions sont entérinées par Flaubert, qui souhaite

---

<sup>2</sup> Maxime Du Camp, cité dans René Dumesnil, *La publication de Madame Bovary*, Paris, Éditions Edgard Malfère, 1928, p. 66.

<sup>3</sup> La légende veut que Flaubert ait inscrit le mot « gigantesque » au dos de cette lettre et qu'il l'ait enfouie dans ses papiers.

<sup>4</sup> Emmanuel Pierrat, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous !*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2010, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.



protéger ses amis de toutes poursuites judiciaires. Aussi Maxime Du Camp publie-t-il une note visant à mettre la revue en garde contre des accusations qui pourraient surgir des deux côtés, à la fois de Flaubert et du Parquet impérial : « La direction s'est vue dans la nécessité de supprimer ici un passage qui ne pouvait convenir à la rédaction de la *Revue de Paris* ; nous en donnons acte à l'auteur<sup>7</sup>. » D'autres suppressions sont encore effectuées sur le manuscrit, sans le consentement de Flaubert, cette fois. Les tourments de l'auteur de *Madame Bovary* ne font que commencer...

Furieux des mutilations non consenties qu'on a pratiquées sur son roman – mutilations de surcroît inutiles, dans la mesure où elles attaquent la surface, et non le « sang<sup>8</sup> » du roman –, Flaubert fait publier une note destinée à accompagner la dernière livraison de *Madame Bovary* :

Des considérations que je n'ai pas à apprécier, ont contraint la *Revue de Paris* à faire une suppression dans le numéro du 1<sup>er</sup> décembre ; ses scrupules s'étant renouvelés à l'occasion du présent numéro, elle a jugé convenable d'enlever encore plusieurs passages. En conséquence, je déclare dénier la responsabilité des lignes qui suivent. Le lecteur est donc prié de n'y voir que des fragments et non un ensemble<sup>9</sup>.

Les manœuvres de la direction s'avèrent inutiles. Au contraire, toutes ces mécontentes et ces notes qui s'enchaînent au fil des livraisons alertent l'œil sans cesse aux aguets de la justice. C'est ainsi que, le 29 janvier 1857, Flaubert doit se présenter « sur le banc des filous et des pédérastes<sup>10</sup> » pour répondre aux accusations d'outrage à la morale publique et religieuse ainsi qu'aux bonnes mœurs. Il n'est pas seul au banc des accusés ; le directeur de la revue ainsi que l'éditeur l'y accompagnent.

---

<sup>7</sup> Cité dans Emmanuel Pierrat, *ibid.*, p. 28.

<sup>8</sup> « Vous vous attaquez à des détails. C'est à l'ensemble qu'il faut s'en prendre. L'élément brutal est au fond, et non à la surface. On ne blanchit pas les nègres, et on ne change pas le sang d'un livre. » (Cité dans René Dumesnil, *op. cit.*, p. 70.)

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>10</sup> Gustave Flaubert, « À son frère Achille. 16 janvier 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 667.

Dans la mesure où elles offrent un condensé des positions que prendra la majorité des critiques à la sortie du roman en volume, les pièces du procès – le réquisitoire de l'avocat impérial Ernest Pinard (le même qui requiert Charles Baudelaire et Eugène Sue en cette année 1857), la plaidoirie de M<sup>e</sup> Senard, le jugement de la cour –, présentent un grand intérêt et appellent quelques remarques.

Dans son réquisitoire, M<sup>e</sup> Pinard entend procéder selon une démarche en trois temps : résumer l'intrigue, citer les passages incriminants du point de vue de la morale publique puis de la morale religieuse et, enfin, prévenir les objections. Or, force est de constater que le découpage de l'intrigue qu'opère M<sup>e</sup> Pinard dans son résumé ne coïncide pas avec celui qu'a pratiqué Flaubert dans son roman. Pinard distingue trois scènes principales, dont le principe de découpage correspond à la détérioration morale d'Emma Bovary : initiation à la volupté, chute, détresse. C'est dire déjà avec quelle grille le roman de Flaubert sera lu par les tribunaux. Et c'est déjà annoncer quel fossé sépare le livre écrit par Flaubert de celui que lisent les autorités dites compétentes<sup>11</sup>...

Il s'agit ensuite pour l'avocat impérial d'indiquer avec précision – en citant d'amples passages – la manière dont le roman constitue une offense à la morale publique puis religieuse. Quatre tableaux font l'objet de la preuve. De l'avis de M<sup>e</sup> Pinard, c'est par la peinture lascive des amours de Rodolphe et d'Emma que Flaubert offense la morale publique. En effet, selon lui, après avoir consommé pour la première fois son amour avec Rodolphe, Emma « fait la glorification de l'adultère, elle chante le cantique de l'adultère, sa poésie, ses voluptés<sup>12</sup> ».

---

<sup>11</sup> Il est difficile de ne pas citer ici Pierre Bayard qui, dans *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, soutient que « ce que nous prenons pour des livres lus est un amoncellement hétéroclite de fragments de texte, remaniés par notre imaginaire et sans rapport avec les livres des autres » (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 84). L'affaire Flaubert constitue, face aux propositions d'un Pierre Bayard qui cherche à illustrer le fossé qui sépare le livre écrit du livre lu, un exemple plus que convaincant...

<sup>12</sup> « Réquisitoire d'Ernest Pinard contre *Madame Bovary* », dans Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 127.

La seconde citation est utilisée par le requérant afin de prouver qu'il y a outrage à la morale religieuse. C'est plus précisément pour avoir mêlé des images voluptueuses aux choses sacrées que Flaubert est coupable. Le passage incriminé ici concerne précisément la « transition religieuse » d'Emma entre ses deux adultères. S'étant rapprochée de Dieu à l'occasion d'une maladie, Emma est coupable – et avec elle, Flaubert ! – de s'adresser à Lui avec la sensualité qu'elle affichait en présence de Rodolphe : « Voluptueuse un jour, religieuse le lendemain, nulle femme, même d'autres régions, même sous le ciel d'Espagne ou d'Italie, ne murmure à Dieu les caresses adultères qu'elle donnait à l'amant<sup>13</sup>. »

Le troisième passage concerne la rechute d'Emma, à savoir sa liaison avec Léon. Si l'avocat reconnaît ici que Flaubert « sait embellir ses peintures avec toutes les ressources de l'art<sup>14</sup> », il l'accuse néanmoins de ne pas avoir su ménager le lecteur en lui exposant « la nature dans toute sa nudité, dans toute sa crudité<sup>15</sup> ! ». C'est l'accusation de réalisme qui se dessine en creux de cette accusation – accusation qu'il formulera de manière plus explicite à la fin de son réquisitoire, où le nom de l'école tombera comme la dernière pierre jetée à l'écrivain fautif...

La dernière scène incriminante est celle dite « du supplice », de la mort d'Emma plus précisément. Plusieurs inconséquences sont relevées par l'avocat. Par exemple, pourquoi un prêtre administre-t-il les derniers sacrements à celle qui estime que « c'est bien peu de chose, la mort<sup>16</sup> » ? Aussi, Flaubert n'a pas reproduit avec exactitude les paroles que prononce habituellement un prêtre lors de l'extrême-onction, ajoutant même au propos de Bournisien quelques accents de volupté. Enfin, non content de soutenir l'agonie d'Emma des paroles saintes du prêtre, Flaubert fait entendre en contre-réplique des paroles de satire chantées par un itinérant, lesquelles arrachent un rire atroce à la mourante...

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>16</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio/classique », 2001, p. 408.

L'avocat reconnaît en maints endroits de son réquisitoire le talent de Flaubert, mais ce talent ne suffit pas à faire oublier les erreurs qu'il a commises. Écrivain de talent, Flaubert est néanmoins coupable d'avoir cultivé « sans les ménagements de l'art, mais avec toutes les ressources de l'art, [...] le genre descriptif, la peinture réaliste<sup>17</sup> ».

Avec le recul dont on dispose désormais, l'accusation de « réalisme » peu paraître insignifiante à qui méconnaît l'histoire de cette école en ce prude second XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons que le terme de « réalisme » apparaît d'abord sous la plume de critiques qui désapprouvent les tableaux de Courbet – qui choisit lui-même, à partir de *L'après-dînée à Ornans*, cette appellation pour désigner son style. Le terme est ensuite repris par Champfleury qui en fait un mot d'ordre lancé à tous ces écrivains désireux de se renouveler, de penser l'art en dehors de l'opposition datée du classicisme et du romantisme. Dans une lettre qu'il adresse à un correspondant, Champfleury définit ainsi cette nouvelle forme d'art :

L'art vrai, ce qu'on pourchasse aujourd'hui sous le nom de *réalisme* [...], l'art simple, l'art qui consiste à prendre des idées « sans les faire danser sur la phrase », [...], l'art qui se fait modeste, l'art qui dédaigne les vains ornements du style, l'art qui creuse et qui cherche la nature comme les ouvriers cherchant l'eau dans un puits artésien, cet art qui est une utile réaction contre les faiseurs de ronsardisme, de gongorisme<sup>18</sup>, cet art trouve dans les gazettes, les revues, parmi les beaux esprits, les délicats, les maniérés, les faiseurs de mots, les chercheurs d'épithètes, les architectes en antithèses, des adversaires aussi obstinés que les bourgeois dont je vous ai donné le portrait<sup>19</sup>.

Cette accusation de réalisme n'est donc pas aussi dérisoire qu'elle paraît aujourd'hui ; elle se renouvelle dans de multiples procès, notamment celui de Baudelaire qui, selon le

---

<sup>17</sup> « Réquisitoire d'Ernest Pinard contre *Madame Bovary* », *op. cit.*, p. 135.

<sup>18</sup> Le terme renvoie au poète espagnol Luis de Góngora (1561-1627), reconnu notamment pour son style tout à la fois foisonnant et précieux.

<sup>19</sup> Jules Champfleury, cité dans Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1998, p. 60.

même Pinard, est coupable en vertu de ce principe qu'il a « de tout peindre, de tout mettre à nu<sup>20</sup> ».

La troisième et dernière partie du réquisitoire est consacrée à la prévention des objections qui pourraient s'élever contre le requérant. Il s'agit ici d'invalidier l'argument selon lequel *Madame Bovary* serait un roman moral en vertu du funeste sort de son héroïne. M<sup>e</sup> Pinard soutient ici qu'une œuvre parsemée de détails lascifs ne saurait être « amnistiée » par une conclusion morale, « sinon on pourrait raconter toutes les orgies imaginables, décrire toutes les turpitudes d'une femme publique, en la faisant mourir sur un grabat à l'hôpital<sup>21</sup> ». La seconde objection s'en prend à la moralité de la conclusion. Selon l'avocat impérial, cette fin ne saurait être reçue comme un châtement exemplaire, dans la mesure où l'héroïne a choisi sa mort, après avoir mené la vie de débauche qu'elle avait également choisie. Qui plus est, aucun personnage ni principe n'est susceptible de condamner la vie et la mort qu'elle a connues, pas même Charles qui, trouvant les lettres de ses amants, n'en éprouve que plus de désir pour son épouse décédée... Emma Bovary reste, en somme, impunie : « Donc, si, dans tout le livre, il n'y a pas un personnage qui puisse lui faire courber la tête, s'il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral<sup>22</sup> ! »

Si, du côté du parquet, on cherche à imposer cette idée selon laquelle la littérature doit d'abord viser à l'édification et à la préservation de ses lecteurs – « Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, mais l'honorer<sup>23</sup> » –, accusant par là Flaubert de faillir à ses devoirs, du côté de la défense, on cherche à indiquer de quelle manière l'auteur de *Madame Bovary* a, au contraire, cherché à produire plus qu'une œuvre honnête, mais bien une œuvre morale.

---

<sup>20</sup> « Réquisitoire d'Ernest Pinard contre *Les fleurs du mal* », dans Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 194.

<sup>21</sup> « Réquisitoire d'Ernest Pinard contre *Madame Bovary* », *op. cit.*, p. 137.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 139.



D'entrée de jeu, M<sup>e</sup> Senard, jadis grand ami du père de Flaubert, résume le projet de son client. Dans son roman, Flaubert veut parvenir à « l'excitation à la vertu par l'horreur du vice<sup>24</sup> ». Sa plaidoirie, qui dure plus de quatre heures<sup>25</sup> et que Flaubert salue dans l'exergue de son roman lorsqu'il paraît en volume chez Michel Lévy, tâche de convaincre le jury d'abord de la moralité de l'auteur – « M. Flaubert est un homme d'un caractère sérieux porté par sa nature aux choses graves, aux choses tristes<sup>26</sup> » –, puis de la moralité de son œuvre. L'argumentaire, sommairement, établit qu'Emma est victime de l'éducation qu'elle a reçue. Loin d'en excuser les fautes, Flaubert lui réserve un sort à même d'imprimer aux lecteurs le dégoût de l'adultère : « L'adultère, chez lui, n'est qu'une suite de tourments, de regrets, de remords ; et puis il arrive à une expiation finale, épouvantable<sup>27</sup>. »

Il serait pertinent d'approfondir l'étude des propos de la défense si elle permettait de rehausser le débat ouvert par le requérant, si elle offrait une vision différente de celle des représentants lettrés du Second Empire qui affirme le primat de la morale sur l'art. Or, dans ce procès, tant du côté de la défense que du côté de l'accusation, les arguments « puisent aux mêmes sources. Pour eux, l'art doit viser une fin utile et exister dans le but d'édification<sup>28</sup> ». Dans le discours des deux avocats, comme c'est le cas dans la plupart des querelles d'experts,

<sup>24</sup> « Plaidoirie du défenseur M<sup>e</sup> Senard », dans Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 140.

<sup>25</sup> À son frère Achille, Flaubert raconte ainsi la journée du procès : « La plaidoirie de M. Senard a été splendide. Il a écrasé le Ministère public, qui se tordait sur son siège et a déclaré qu'il ne répondrait pas. Nous l'avons accablé sous des citations de Bossuet et de Massillon, sous des passages graveleux de Montesquieu, etc. ! La salle était comble. – C'était chouette et j'avais une fière balle. [...] Le père Senard a parlé pendant quatre heures de suite. Ç'a été un triomphe pour lui et pour moi. » (« À son frère Achille. 30 janvier 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 677.)

<sup>26</sup> « Plaidoirie du défenseur M<sup>e</sup> Senard », dans Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 141.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>28</sup> Emmanuel Pierrat, « L'affaire Flaubert », *op. cit.*, p. 45. C'est dans les mêmes termes que Yvan Leclerc résume les positions des deux avocats impliqués dans ce procès. Selon lui, en effet, « les deux porte-parole de l'accusation et de la défense lors du procès, Pinard et Senard, modèles paradigmatiques des positions adverses, s'entendent sur une idée normative du roman et de la littérature » (Yvan Leclerc, « *Madame Bovary*, réception publique et privée », dans *Madame Bovary, Préludes, présences, mutations*, colloque de Messine, 26-28 octobre 2007, par R.M. Palermo Di Stefano et S. Mangiapane, *Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti*, vol. LXXXIII, Supplemento n. 1, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 113).

« c'est la mesure qui est discutée [...] non pas l'instrument de mesure<sup>29</sup> ». Autrement dit, la moralité de l'œuvre l'emporte dans la discussion sur la pertinence même de ce critère qui fut, comme on sait, le plus important du dogmatique siècle classique et que les Romantiques, préférant le génie au bon goût, ont cherché à disqualifier...

Il est évident qu'en déplaçant le débat du côté de l'esthétique, l'avocat de Flaubert eût raté sa plaidoirie. Il fallait, pour faire réussir ce procès, y aller de cette « présupposition de connivence » – pour reprendre l'heureuse formule de Barthes<sup>30</sup> – avec le requérant et se tenir sur le terrain de l'axiologie : en quoi le roman est-il moral ou immoral ? C'est aussi en vertu de ce principe que Flaubert est disculpé.

Le roman est-il bien écrit ? C'est sans doute le débat auquel Flaubert lui-même eût aimé assister, si l'on se fie aux dires de l'avocat et à notre connaissance de ce qu'était, pour Flaubert, une œuvre bonne : « Je défends un homme qui, s'il avait rencontré une critique littéraire sur la forme de son livre, sur quelques expressions, sur trop de détails, sur un point ou sur un autre, aurait accepté cette critique littéraire du meilleur cœur du monde<sup>31</sup>. »

La question esthétique est la véritable question qu'il fallait soulever, suggère Baudelaire dans sa recension de *Madame Bovary*, rédigée au sortir de son propre procès : « Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale<sup>32</sup> [...]. » M<sup>e</sup> Sénard n'est pas dupe ; il est bien conscient que le principal intérêt du roman qu'il défend repose, aux yeux de son auteur, sur cette question esthétique. Par contre, s'en tenir à cette dimension, et éviter ainsi d'attaquer les propositions du réquisitoire, c'était aller à l'encontre des procédures usuelles en matière de défense. C'était laisser sans réponse les attaques contre lesquelles il fallait défendre Flaubert.

---

<sup>29</sup> Jean-Yves Trépos, *La sociologie de l'expertise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, p. 24.

<sup>30</sup> Roland Barthes, cité dans Jean-Yves Trépos, *op. cit.*, p. 59.

<sup>31</sup> « Plaidoirie du défenseur M<sup>e</sup> Sénard », dans Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 189.

<sup>32</sup> Charles Baudelaire, « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – La tentation de saint Antoine », *op. cit.*, p. 107.

Évoquant Mérimée, dont les romans se révèlent plus offensants pour la morale à ses yeux, M<sup>e</sup> Senard admet qu'il lui aurait été difficile de défendre Flaubert s'il avait suivi le chemin emprunté par l'auteur de *La double méprise* : « Au lieu de dire ce que j'ai dit, ce que j'affirme, que M. Flaubert a écrit un bon livre, un livre honnête, utile, moral, je dirais : la littérature a ses droits [...]. Je m'en tiendrais là, j'absoudrais et vous absoudriez<sup>33</sup>. » C'est dire que, du côté de la défense, on a choisi les armes les plus susceptibles de sauver et l'honneur de Flaubert, et celui d'Emma Bovary, personnage véritablement en cause dans ce procès, ainsi que le rappelle, sur un ton moqueur, Auguste Villemot, un des rares chroniqueurs à commenter le roman de Flaubert avant même sa parution en livre :

Malheureusement les dieux jaloux continuent à persécuter les mortels heureux. — Les dieux sont représentés ici par les agents du parquet qui poursuivent la *Revue de Paris*, dans la personne de Mme Bovary, pour attentat à la pudeur. — Quelles que soient les mœurs de Mme Bovary, j'aime à penser que son éditeur responsable ne sera pas condamné à avoir la tête tranchée comme le chien d'Ancône, ni brûlé comme l'anthropophage de la Spezia<sup>34</sup>.

En concentrant le débat sur la nature de l'Art à proprement parler, en refusant de défendre le roman de « [s]on semblable – [s]on frère » sur ce terrain miné qu'est la littérature morale, Baudelaire fut le premier à s'attaquer à la base de l'échafaudage judiciaire de « l'affaire *Bovary* », à mettre au jour ce « syllogisme elliptique<sup>35</sup> » propre à la rhétorique experte, à chercher à anéantir l'argumentaire de tous ceux qui, lors de la publication de *Madame Bovary* en volume, tenteront de réutiliser les mêmes arguments pour vilipender le roman.

<sup>33</sup> « Plaidoirie du défenseur M<sup>e</sup> Senard », dans Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 152.

<sup>34</sup> Auguste Villemot, *L'indépendance belge*, 3 janvier 1857. En fait, avec Edmond Duranty, Villemot – ce n'est apparemment pas un pseudonyme ! – est le seul qui ose écrire sur *Madame Bovary* avant l'issue du procès.

<sup>35</sup> Dans la rhétorique experte, le syllogisme elliptique pourrait se résumer à la soustraction, dans un énoncé donné, d'une proposition « dont on peut supposer qu'elle est présente à l'esprit de celui qui reçoit le syllogisme. Une présupposition de connivence, en quelque sorte : cela aura son importance dans la négociation des positions et des prérogatives entre les protagonistes de la situation d'expertise » (Jean-Yves Trépos, *La sociologie de l'expertise*, *op. cit.*, p. 58-59).

*La réception de Madame Bovary : entre classicisme et modernité*

Cette orientation du procès autour de la moralité de l'œuvre et, surtout, des intentions de Flaubert<sup>36</sup>, désespère ce dernier, même si son avocat assume brillamment la défense de cet aspect « secondaire » au roman. Comme l'écrit Emmanuel Pierrat, il « existe d'insondables abîmes entre l'essence véritable du projet de Flaubert et l'interprétation qu'en donne son avocat<sup>37</sup> ». Au sortir du procès, Flaubert se plaint à son amie d'enfance de ce que tous les débats suscités par son roman n'abordent pas la véritable question qui l'a poursuivi toutes ces années : « Ce tapage fait autour de mon premier livre me semble tellement étranger à l'Art, qu'il me dégoûte et m'étourdit<sup>38</sup>. » Ses tourments sont loin d'être terminés, puisqu'une bonne part des critiques – amis comme ennemis de son art – défendront la même conception normative de la littérature.

À peine quatre mois après l'acquittement de son auteur, *Madame Bovary* paraît en deux volumes chez Michel Lévy. Nous sommes le 16 avril 1857. Nombreux sont les commentateurs qui se portent alors à la défense de Flaubert. Selon Thierry Laget, les commentateurs se diviseraient en deux camps principaux :

ceux qui restent insensibles à la nouveauté de l'œuvre, et ceux que Flaubert appelle les « bovarystes ». Les premiers sont les plus nombreux, mais, que la presse blâme ou loue Flaubert, c'est au nom des mêmes principes, que résume la formule de Sainte-Beuve, dans *Le moniteur universel* du 4 mai 1857 : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout<sup>39</sup> ! »

Si l'on se fie au contexte de l'article de Sainte-Beuve, ce serait donc au nom de sa méthode que Flaubert serait ou loué ou flagellé par les critiques, de l'avis de Laget. La phrase

---

<sup>36</sup> Au début des années 1920, Lescouvé, procureur général, rappelle que « [c]e que l'on poursuit, ce sont des intentions au delà de la forme, qui, elle-même, échappe au jugement » (cité dans René Dumesnil, *op. cit.*, p. 121).

<sup>37</sup> Emmanuel Pierrat, *op. cit.*, p. 50.

<sup>38</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Pradier. 10 février 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 678-679.

<sup>39</sup> Thierry Laget, « Notice », dans Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, *op. cit.*, 2001, p. 459.

de Sainte-Beuve métaphorise bien ce qu'a tâché d'accomplir Flaubert dans son roman, mais on ne saurait y avoir recours pour résumer le discours de réception sans méconnaître l'importante diversité des postures énonciatives que ce dernier comporte. Dans l'article qu'il fait paraître sur la réception publique et privée de *Madame Bovary* – étude consacrée aux articles de journaux comme au dossier privé des lettres envoyées à Flaubert en 1856 et 1857 –, Yvan Leclerc, pour sa part, rappelle que « les articles de journaux se répartissent environ par moitié en favorables et défavorables ». Par ailleurs, qu'elles soient positives ou négatives, ces critiques se cantonneraient sur « trois *topoi* autonomes et corrélés<sup>40</sup> » : Balzac, la morale, le réalisme. Autrement dit, le discours de réception se positionnerait par rapport à ces trois aspects que sont l'influence de Balzac, la dimension morale de la fable et l'inscription de Flaubert au sein de l'école réaliste. C'est ce qui amène Yvan Leclerc à soutenir que

tous les lecteurs de *Madame Bovary* en 1857, qu'ils soient des amateurs ou des professionnels, avaient en partage le même socle épistémique ou « épistémocritique » à partir duquel ils pouvaient émettre une opinion sur le roman. La diversité des énoncés individuels peut se comprendre dans l'espace unique où ils se formulent, proche de ce que Jauss nomme « l'horizon d'attente » ou, plus simplement, définissant une certaine conception de la littérature au début de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>.

Or, si *Madame Bovary* déchaîne un tel lot de commentaires, surtout à partir de l'article de Sainte-Beuve – lequel est, reconnaît Leclerc, un jalon important dans la réception du roman<sup>42</sup> –, si les critiques se montrent aussi vigoureux dans leur prise de position à l'égard de Flaubert comme à l'égard des critiques qui se portent à sa défense, c'est bien parce que quelque chose est en train de se fracturer. En effet, ce flot déchaîné d'articles passionnés – plus d'une trentaine en moins de huit mois – n'aurait pas pris une telle ampleur si la critique avait été consensuelle. Nous souhaiterions montrer ici que la réception de *Madame Bovary* constitue un moment clé du changement de paradigme qui s'opère dans la seconde moitié du

<sup>40</sup> Yvan Leclerc, « *Madame Bovary*, réception publique et privée », *op. cit.*, p. 113.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> En fait, selon Leclerc, la réception de *Madame Bovary* est scandée par quatre dates : la publication dans la *Revue de Paris* ; le procès et le jugement ; la publication du roman en volume ; l'article de Sainte-Beuve.



XIX<sup>e</sup> siècle. Non seulement la réception de *Madame Bovary* nous fait assister à la confrontation de deux visions de la littérature – une vision classique (qui défend la tradition) et une vision moderne (qui accueille la nouveauté) –, mais elle nous permet également de voir s'affronter deux tendances critiques : une tendance *normative* (la critique qui juge) et une tendance que l'on pourrait dire *positive* (la critique qui décrit). Qui plus est, à tenter d'opérer des recoupements, on s'aperçoit que les articles ne se divisent pas de manière aussi tranchée « en favorables et défavorables ». Il faut en effet y ajouter la catégorie des critiques partagés, qui manifestent à leur façon cette confrontation de tendances opposées. Ainsi, novateur par sa façon d'interpréter un personnage, un critique peut se montrer très conservateur dans son jugement esthétique. En somme, dans la mesure où elle divise la critique, l'affecte dans ses fondements, l'oblige à prendre conscience d'elle-même et à réfléchir sur sa pratique – plus de la moitié des articles parus après celui de Sainte-Beuve portent à la fois sur le roman de Flaubert et sur l'article de l'illustre chroniqueur –, nous pouvons dire de la publication de *Madame Bovary* qu'elle contribue à l'effritement du paradigme classique et constitue un des moments *fondateurs* de la modernité littéraire.

### *Héritage classique*

Chez la plupart des critiques qui ne sont pas prêts à accueillir le roman, voire qui sont farouchement opposés à ce que la littérature emprunte la voie suivie par Flaubert, c'est au nom de trois des plus importants critères hérités du classicisme que *Madame Bovary* se trouve disqualifiée : le Beau, la moralité et l'idéal. Ces trois critères sont si étroitement liés qu'un auteur qui déroge à l'un d'eux échoue forcément sur les autres plans.

#### « FAIRE BEAU »

Dans un premier temps, c'est bien parce que la littérature doit d'abord être l'expression du Beau tel que le conçoit l'esthétique classique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles que Flaubert est malmené par ces critiques. Même si, ironiquement, Flaubert semblerait à même de remplir la première condition du Beau selon Boileau – « Rien n'est beau que le vrai<sup>43</sup> » –, il n'empêche

---

<sup>43</sup> En fait, le passage complet se lit comme suit : « Rien n'est beau que le vrai : le vrai seul est aimable ; / Il doit régner partout, et même dans la fable » (Boileau, *Œuvres complètes. Tome II*, Paris, Garnier frères, libraires-éditeurs, 1872, p. 232). Le vrai n'est pas le seul critère de la poétique de Boileau auquel satisferait Flaubert. Malgré son caractère normatif, l'*Art poétique* présente en effet

que son attrait pour les « mousses de moisissures de l'âme<sup>44</sup> » le disqualifie d'emblée aux yeux d'une critique qui a sur le Beau des vues bien arrêtées. De façon plus précise, c'est tout d'abord au nom du bon goût, qu'il heurte, que Flaubert s'éloigne du Beau. Dès la première critique parue en sol français – un des premiers articles sort dans un périodique belge, aussitôt interdit en France<sup>45</sup> –, on met en garde l'auteur contre son penchant vers le vulgaire. Ici comme dans les autres articles, le terme est à prendre autant dans son sens latin – *vulgaris* renvoyant à « ce qui concerne la foule, ordinaire, commun, banal<sup>46</sup> » – que dans son sens moderne et péjoratif (manque de distinction, de finesse). Ainsi ce qui est ordinaire est donc forcément laid. Selon le critique anonyme du *Figaro*, Flaubert « fort épris du *réel* devra bien se garder de glisser dans le *vulgaire* ; il gâterait ainsi de belles qualités<sup>47</sup> ». Pour sa part, Paulin Limayrac, dans *Le constitutionnel*, assure à ses lecteurs inquiets de la dégradation des lettres que cette littérature *ordinaire* ne saurait être la *grande* littérature. Dans son plaidoyer en faveur du Beau éternel – du « beau fixe » comme l'appelle ironiquement Nestor Roqueplan<sup>48</sup> –, le commun et l'abject se côtoient de près :

Le culte du beau et le sentiment de l'admiration reviendront parmi nous, soyons-en sûrs, et sachons qu'il n'y a pas de grande littérature sans cela. Le beau est éternel, il

---

plusieurs similitudes avec le programme esthétique de Flaubert tel qu'il l'élabore dans sa correspondance – laquelle, il faut le reconnaître, revêt aussi à certains moments un caractère normatif. L'importance de la conception, la quête du mot juste, le travail acharné sur la forme, la recherche de la simplicité, la précision dans la direction, voilà autant de principes communs aux deux écrivains.

<sup>44</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 8 février 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 43.

<sup>45</sup> Dans une lettre écrite alors qu'il se trouve dans l'attente de son procès, Flaubert écrit à l'un de ses correspondants que « *L'indépendance belge* n'est pas parvenue à Paris, parce qu'il y avait un article à la louange de votre serviteur » (« À X. 27 janvier 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 675).

<sup>46</sup> Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 843.

<sup>47</sup> Anonyme, « Petit bulletin de la Grande Armée littéraire », *Le Figaro*, 12 octobre 1856, p. 5.

<sup>48</sup> Dans son article sur *Madame Bovary*, Roqueplan se plaint de cette conception trop stricte du Beau : « Avant qu'on eût inventé les règles du *beau fixe*, chaque écrivain avait la liberté de ses images. » (Nestor Roqueplan, « Feuilleton de *La Presse*. *Courrier de Paris* », *La presse*, 16 mai 1857, p. 2.)

n'y a que le joli qui soit de circonstance, et il est dans la destinée du joli de devenir bientôt affreusement laid<sup>49</sup> [...].

La vulgarité, c'est aussi ce qui offense la pudeur. Et en vertu de ce principe, Flaubert est aussi coupable. Selon Léon Aubineau, un des plus farouches porte-parole de la presse catholique, le roman ne fait entendre que « le cri de la chair<sup>50</sup> ». « Un pareil thème est vulgaire<sup>51</sup> », se scandalise-t-il. C'est ce qui fait que le roman ne peut prétendre à la reconnaissance artistique : « L'art cesse du moment qu'il est envahi par l'ordure<sup>52</sup>. »

Le Beau ne peut donc pas se trouver dans ce qui est bas, synonyme de vulgarité – à laquelle on oppose le bon goût. Et fort heureusement, les critiques sont là pour faire ce que le parquet n'a pu accomplir, faute d'être le vrai juge de l'Art. En effet, soutient Charles de Mazade, la justice a donné au roman « l'absolution légale pour le renvoyer devant son vrai juge, qui est le bon goût<sup>53</sup> ». Deschamps accorde également la primauté à ce critère dans son évaluation des œuvres, et c'est justement en vertu de cette référence au goût que Flaubert déçoit : « Quoi qu'il en soit, pour nous qui cherchons toujours, dans une œuvre d'imagination, le goût, la délicatesse, la grâce et l'idée, on nous permettra bien de persister

---

<sup>49</sup> Paulin Limayrac, « Littérature. Des causes et des effets dans notre littérature », *Le constitutionnel*, 10 mai 1857, p. 2. À la fin de son article, Limayrac flatte Napoléon III qu'il estime être un grand écrivain. À Jules Duplan, Flaubert écrit à ce sujet : « J'ai reçu l'article de Limayrac. Quel crétin avec son grand écrivain sur le trône ! » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan. 20 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 721.)

<sup>50</sup> Léon Aubineau, « Variétés d'un roman nouveau », *L'univers*, 26 juin 1857, p. 4. La lecture de cet article suscite la colère de Flaubert, qui écrit ceci à Ernest Feydeau : « As-tu lu mon éreintement dans *L'univers* ? J'attire la Haine du *Parti-prêtre*, c'est trop juste. Les mânes d'Homais se vengent. Je déclare, du reste, que tous ces braves gens-là (de *L'univers*, de la *Revue des deux mondes*, des *Débats*, etc.) sont des imbéciles *qui ne savent pas leur métier*. Il y avait à dire, contre mon livre, bien mieux, et plus. — Un jour que nous serons seuls chez moi, et les portes barricadées, je te coulerai dans le tuyau de l'oreille mes opinions secrètes sur la *Bovary*. — J'en connais mieux que personne les défauts et les *vraies* fautes. Ainsi, il y avait tout au commencement une monstruosité grammaticale dont aucun, bien entendu, ne s'est aperçu. Mais tout cela importe fort peu. » (Gustave Flaubert, « À Ernest Feydeau. Début juillet 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 740.)

<sup>51</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>53</sup> Charles de Mazade, « Chronique de la quinzaine », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> mai 1857, p.218.

dans nos réserves à l'égard de *Madame Bovary*<sup>54</sup> [...]. » Enfin, en disciple de La Bruyère, pour qui « [e]ntre le bon sens et le bon goût il y a la différence de la cause à son effet<sup>55</sup> », Cuvillier-Fleury estime qu'« [i]l y a quelque chose de naturellement sain dans le vrai talent ; le bon goût n'est qu'une forme du bon sens<sup>56</sup> ». C'est cette conception systémique et platonicienne du Beau comme manifestation du Bien qui lui fait rejeter en bloc *Madame Bovary*.

Le Beau, c'est aussi ce qui fait preuve de mesure, et donc de ce rationalisme que célèbre le siècle classique en la personne de Descartes. À l'opposé des emportements du baroque, la raison classique valorise la maîtrise des sentiments et l'usage du libre arbitre qui « nous rend en quelque sorte semblables à Dieu, en nous faisant maîtres de nous-mêmes<sup>57</sup> ». Inutile de dire combien la conduite d'Emma, dictée par le « dévergondage de l'imagination<sup>58</sup> » selon le journaliste Aubineau, échoue sur cet article, elle qui « tombe dans les dernières ignominies du libertinage<sup>59</sup> ». Sur le plan de l'écriture, Flaubert déroge encore à ce culte de la mesure en

---

<sup>54</sup> Deschamps, « Livres français », *Librairie et Beaux Arts*, 15 mai 1857, p. 74. Ce journal, aussi conservateur que l'organe auquel il appartient, la *Revue des deux mondes*, était attendu par Flaubert. Le lendemain de sa parution, ce dernier écrit à Jules Duplan : « Avez-vous lu le ré-érintement de la *Revue des deux mondes*, n° du 15 courant, signé Deschamps ? Ils y tiennent, ils écumant. Est-ce bête ! Pourquoi tout cela ? » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan. 16 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 714-715.) Flaubert se montre très préoccupé par le fait que la *Revue* revienne à deux reprises sur son livre. À Ernest Feydeau, après s'en être plaint, il finit par se consoler : « Ah ! ce ne sont pas les critiques des autres qui m'embêtent, mais les miennes ! Je défie à qui que ce soit de me dire la centième partie des choses désagréables que je m'adresse quotidiennement. J'en ai quelquefois envie de pleurer. » (Gustave Flaubert, « À Ernest Feydeau. 15 juin 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 734.)

<sup>55</sup> Jean de La Bruyère, *Les caractères*, Paris, Librairie Des bibliophiles, 1881 [1688], p. 179.

<sup>56</sup> Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, « Variétés. Revue littéraire. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert. Deux volumes in-12. Paris, 1857 », *Journal des débats*, 26 mai 1857, p. 3. Flaubert écrit à son sujet à Jules Duplan : « J'ai reçu le Cuvillier. C'est d'une insigne mauvaise foi. Remarquez-vous qu'on affecte de me confondre avec le jeune Alex ? Ma *Bovary* est une *Dame aux camélias*, maintenant ! Boûnn ! » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan. 28 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 726-727.)

<sup>57</sup> Descartes, cité dans Jean-Pierre Landry et Isabelle Morlin, *La littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 76.

<sup>58</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>59</sup> *Ibid.*

faisant une large place aux détails. Ainsi la profusion descriptive fait-elle de son livre non pas un objet qui repose l'âme en quête d'harmonie, mais une machine qui l'épuise à force de bruit. Et ce bruit, il est causé par une écriture exigeante qui n'a de cesse d'attirer l'attention sur elle-même. « À chaque page nous reconnaissons le mérite de *Madame Bovary*, mais à chaque page, pour le reconnaître, nous nous arrêtons, de sorte que nous avons mis huit ou dix jours à lire l'ouvrage<sup>60</sup> », confie Alexandre Dumas. « [P]rofusion d'accessoires<sup>61</sup> », « obstination de la description<sup>62</sup> », « interminable description des objets<sup>63</sup> », « fourmillement de détails oiseux<sup>64</sup> », « détails d'inventaires<sup>65</sup> », voilà autant d'expressions pour désigner ce qui, aux yeux des lecteurs excédés, font de *Madame Bovary* un objet *excessif*...

#### ÊTRE MORAL

On se rappelle que dans les arts poétiques antérieurs – chez un Malherbe (le plus farouche représentant de la critique dogmatique) ou un Boileau (« le porte-parole, la conscience du classicisme<sup>66</sup> ») – une des conditions essentielles de l'œuvre belle est la moralité. En ce second XIX<sup>e</sup> siècle, cette exigence est encore de mise. Suivant le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, est moral « [q]ui a de bonnes mœurs<sup>67</sup> ». Or, il est intéressant de constater que ce qui inquiète ici les critiques, ce sont moins les mœurs d'Emma

<sup>60</sup> Alexandre Dumas, « Correspondance et nouvelles diverses », *Le Monte-Cristo*, 28 mai 1857, p. 96. Malgré ce long intervalle, Flaubert estime, par la lecture de l'article de Dumas, qu'il n'a été lu que superficiellement : « Ai-je bien fait d'envoyer ma carte au père Dumas ? il me semble que oui ; car son article, à tout prendre, était favorable, bien qu'il ait lu mon livre légèrement. » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan, 28 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 726.)

<sup>61</sup> Alfred Dumesnil, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert », *La chronique artistique et littéraire*, 3 mai 1857, p. 3.

<sup>62</sup> Edmond Duranty, « Nouvelles diverses », *Réalisme*, 15 mars 1857, p. 79.

<sup>63</sup> Edmond Texier, « Chronique littéraire », *L'illustration*, 9 mai 1857, p. 295.

<sup>64</sup> Alfred Dumesnil, *op. cit.*

<sup>65</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 3.

<sup>66</sup> Daniel Mornet, cité dans Pierre Brunel, Daniel Madelénat, Jean-Michel Gliksohn et Daniel Couty, *La critique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1977, p. 17.

<sup>67</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome II*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877, p. 539.



que celles de Flaubert, dont le premier roman ne fournit pas une idée nette. Œuvre impersonnelle qui ne révèle rien de l'individualité de son auteur, *Madame Bovary* ne saurait être tenue pour une œuvre morale aux yeux des critiques moralistes. Comme l'observe Yvan Leclerc au sujet des critiques défavorables à Flaubert, « [l]a notion d'impersonnalité est l'objet d'un traitement qui relève également de la morale<sup>68</sup> ». Ce concept fait plus que désigner la relation de Flaubert à son œuvre ; il permet d'apprécier la position de l'auteur « en relation avec la question du bien et du mal et avec les personnages et la hiérarchie des valeurs<sup>69</sup> ». Le principe chéri par Flaubert est donc immédiatement perçu comme une tare inacceptable aux yeux des moralistes littéraires. Sous la plume du critique Cuvillier-Fleury, qui aime « que l'âme de l'auteur se reflète dans son œuvre<sup>70</sup> », l'impersonnalité annihile toute les qualités que pourrait avoir le roman :

Tel est le procédé de l'auteur. Il y met du sien le moins qu'il peut : ni imagination, ni émotion, ni morale. Pas une réflexion, nul commentaire ; une suprême indifférence entre le vice et la vertu. Ses héros sont ce qu'ils sont. C'est à prendre ou à laisser. Cela s'appelle une œuvre *impersonnelle*<sup>71</sup> [...].

Armand de Pontmartin réitère ce reproche un mois plus tard, déplorant le fait que « [l]'auteur a si bien réussi [...] à rendre son œuvre impersonnelle, qu'on ne sait pas, après l'avoir lu, de quel côté il penche<sup>72</sup> ». Cette impersonnalité est d'emblée interprétée comme une indifférence au bien et au mal, mais aussi comme le malheureux signe de la démocratisation des lettres. Il faut bien voir la menace que représente cette tendance aux yeux des tenants d'une littérature morale : lorsqu'il n'y a plus de partage entre ce qui est élevé et ce qui est bas, et donc lorsque le bien et le mal en viennent à être traités avec une égale indifférence, c'est un risque de désordre intellectuel et moral que court la société. L'écrivain moraliste, c'est donc l'écrivain garant de l'ordre social. De l'avis de Paulin Limayrac, c'est

---

<sup>68</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*, p. 115.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>70</sup> Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, *op. cit.*, p. 3.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Armand de Pontmartin, « Le roman bourgeois et le roman démocrate. MM. Edmond About et Gustave Flaubert », *Le correspondant*, 25 juin 1857, p. 300.

cette autorité que l'on confère à l'écrivain qui est mise en cause dans cette tendance à l'impersonnalité :

La probité de l'écrivain est comme la vertu de la femme de César : elle ne doit pas être soupçonnée. Il ne faut pas seulement qu'elle soit, il faut encore la certitude qu'elle ne peut pas ne pas être. Sans cette certitude, adieu la confiance du lecteur ! adieu, par conséquent, l'autorité de l'écrivain<sup>73</sup>.

L'une des critiques les plus étonnantes vient de Jules Barbey d'Aurevilly qui, pour se plaindre de l'indifférence de Flaubert face à toute chose, recourt à un exemple qui n'a sans doute pas manqué de plaire à l'auteur de *Madame Bovary*, qui rêve d'un roman « qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style<sup>74</sup> » :

Si l'on forgeait à Birmingham ou à Manchester des machines à raconter ou à analyser en bon acier anglais, qui fonctionneraient toutes seules par des procédés inconnus de dynamique, elles fonctionneraient absolument comme M. Flaubert. On sentirait dans ces machines autant de vie, d'âme, d'entrailles humaines que dans l'homme de marbre qui a écrit *Madame Bovary* avec une plume de pierre, comme le couteau des sauvages<sup>75</sup>.

Même Duranty, cofondateur de la revue *Réalisme*, rejette toute appartenance de Flaubert à son école en vertu de cette impersonnalité. En effet, selon lui, « [i]l n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman [...]. *Trop d'étude* ne remplace pas la spontanéité qui vient du sentiment<sup>76</sup> ». Flaubert est demeuré, de l'avis de Duranty, trop froid ; son roman est « sec et aride<sup>77</sup> » et ne révèle « rien de personnel<sup>78</sup> ». Sur cet aspect, Duranty, malgré son désir de renouveler la sensibilité esthétique par l'étude du réel sans idéalisation, demeure très près

---

<sup>73</sup> Paulin Limayrac, « Feuilleton du *Constitutionnel*. Littérature. Causerie littéraire », *Le constitutionnel*, 7 juin 1857, p. 1.

<sup>74</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 16 janvier 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 31.

<sup>75</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, « Bibliographie. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *Le pays*, 6 octobre 1857.

<sup>76</sup> Edmond Duranty, *op. cit.*

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*

d'une conception classique de l'Art, dont une des fonctions est de transmettre la vision personnelle de l'artiste.

Être moral, ce n'est pas seulement engager et laisser voir sa personnalité dans l'acte d'écrire, c'est aussi exercer une saine influence sur autrui ou, suivant le *Grand Dictionnaire* de l'époque, « favoriser les bonnes mœurs<sup>79</sup> ». Cela est d'autant plus nécessaire que la société française, à en croire ses élites bien-pensantes, n'a jamais connu un tel « marasme intellectuel<sup>80</sup> », une « corruption [aussi] accentuée<sup>81</sup> ». Il n'est donc pas étonnant de lire tous ces critiques qui, dans la presse catholique – *Le correspondant* et *L'univers* principalement –, reprochent à Flaubert de ne pas avoir su proposer directement au lecteur un modèle à suivre, de ne pas avoir intégré à son roman un personnage aimable dont la conduite, proposée à l'admiration du lecteur, aurait pu avoir une influence positive sur lui. Trois des personnalités les plus radicales sur ce plan demeurent, dans l'ordre de parution des articles, l'historien et journaliste Charles de Mazade, l'homme de lettres Léon Aubineau et l'aristocrate catholique Armand de Pontmartin. Moins véhément que les deux autres, Charles de Mazade, dans *La revue des deux mondes*, dénonce le fait que la littérature de son temps, en plus d'être matérialiste et imitatrice, s'est « séparée du sentiment de la vérité morale<sup>82</sup> ». C'est bien cette désertion qui explique son agonie : « La littérature romanesque surtout s'agite plus qu'elle ne vit<sup>83</sup> [...] ». Flaubert ne fait pas exception à la règle : il a copié Balzac et, s'intéressant davantage à l'aspect extérieur des choses, s'est abstenu de « pénétrer jusqu'aux profondeurs de la vie morale<sup>84</sup> ». En ce sens, il annonce bien le déclin des lettres. « Quel est d'ailleurs aujourd'hui le roman, la nouvelle, le conte où n'apparaisse point l'idée sociale et

---

<sup>79</sup> Pierre Larousse, *op. cit.*

<sup>80</sup> Armand de Pontmartin, *op. cit.*, p. 306.

<sup>81</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 3.

<sup>82</sup> Charles de Mazade, *op. cit.*, p. 217.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 218.

régénératrice<sup>85</sup> ? », se demande de Mazade à la fin de son article. En dehors de cette fonction d'édification, la littérature est vouée à son déclin et à entraîner dans sa chute le lecteur non averti. La nécessité pour un roman d'édifier le lecteur est un lieu qu'ont en partage tous ces critiques défavorables à Flaubert. En désaccord avec la lecture de M<sup>e</sup> Senard, Armand de Pontmartin estime qu'« on ne saurait alléguer en sa faveur qu'il ait raconté et décrit pour avertir et corriger. [...] C'est pourquoi, sans vouloir cependant nous brouiller avec la justice, nous refusons de reconnaître dans *Madame Bovary* le côté moral<sup>86</sup> [...] ». Le même jugement tombe chez un Léon Aubineau qui, utilisant le mot « moral » à neuf reprises, dénonce le fait que, dans ce roman, « rien n'y parle de ces deux choses, le devoir et la vertu, qui doivent avoir quelque place dans la vie<sup>87</sup> ». La même inquiétude se retrouve sous la plume d'Alfred Dumesnil pour qui aucune œuvre n'est plus immorale que *Madame Bovary*, précisément parce qu'aucun personnage ne se montre admirable : « Je cherche dans Mme Bovary [*sic*] la trace d'un mouvement désintéressé, d'une passion avouable, un caractère qui puisse justifier mes sympathies, ou mon estime, je ne trouve rien<sup>88</sup>. » Accueillant chaleureusement le « gladiateur » des lettres, Edmond Texier se demande néanmoins ceci : « Parmi les sept ou huit individus qui se démènent dans le cadre de son histoire, comment n'a-t-il pas songé à en créer un seul qui fût vraiment sympathique<sup>89</sup> ? »

Qui dit art édifiant dit aussi art qui apaise et console. C'est du moins ce qui se lit chez tous ceux qui refusent le divorce de la littérature et de la morale. Globalement favorable à Flaubert, quoiqu'il soit d'une « organisation littéraire différente<sup>90</sup> », Alexandre Dumas se plaint de ce qu'« il n'y a pas un personnage consolateur sur lequel l'œil ait du charme à se

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>86</sup> Armand de Pontmartin, *op. cit.*, p. 302.

<sup>87</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>88</sup> Alfred Dumesnil, *op. cit.*

<sup>89</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

<sup>90</sup> Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 95.

reposer<sup>91</sup> [...] ». Anatole Claveau, quant à lui, comprend bien la méthode de Flaubert – « C'est la vie, direz-vous<sup>92</sup> » –, mais revendique néanmoins un roman qui console, surtout à l'époque difficile qui est la sienne : « C'est peut-être dans les temps de flagrante immoralité et de bassesse dégoûtante qu'il faut multiplier les tableaux gracieux et les scènes de la vie idéale<sup>93</sup> [...] ». C'est dire, encore une fois, combien grand est le fossé qui sépare les attentes de ces critiques des vues de Flaubert – qui, comme sa correspondance nous permet désormais de le savoir, n'aurait pu offrir au public un roman « consolant », étant lui-même fort en peine au moment de le concevoir...

Mentionnons que plusieurs critiques favorables à Flaubert jugent aussi le roman en fonction de paramètres moraux. Ces critiques – notamment Sainte-Beuve, Émile Desdemaïnes, Louis de Cormenin, Marie-Sophie Leroyer de Chantepie – « reprennent l'argumentation de Senard d'une moralisation en acte par l'exemplarité de la fin<sup>94</sup> [...] ». Louis de Cormenin, par exemple, en bon aristocrate ennemi de l'Empire, se positionne d'entrée de jeu contre le parquet et proclame que le roman poursuit indiscutablement un but moral : « Le banal reproche d'immoralité adressé au livre tombe devant une lecture attentive qui montre avec une évidente clarté le but de l'auteur, – la punition de l'adultère<sup>95</sup>. » L'exemple le plus patent d'une telle lecture favorable en vertu de critères moraux se trouve chez une correspondante chère à Flaubert, Mlle Leroyer de Chantepie :

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Anatole Claveau, « Littérature et beaux-arts. Revue littéraire », *Courrier franco-italien*, 7 mai 1857, p. 2.

<sup>93</sup> *Ibid.* Claveau reproche aussi à Flaubert de ne pas se préoccuper du style. À Jules Duplan, Flaubert écrit, au sujet de Claveau : « Mais celui du *Courrier franco-italien* est foncièrement malveillant, ce dont je me fous et archi-fous complètement. [...] Le malheureux, qui croit que je ne m'occupe nullement *du style* ! » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan, 9 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 712.)

<sup>94</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*, p. 114.

<sup>95</sup> Louis de Cormenin, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Journal du Loiret*, 6 mai 1857. Flaubert trouve cet article « très bienveillant », mais estime qu'il ne parvient pas à le « gratter » à l'endroit sensible » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan, 10 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 713). Flaubert écrira d'ailleurs à Cormenin un peu plus tard, soit le 14 mai, pour le remercier de cet article qui demeure, à cette date, le plus satisfaisant à ses yeux.



Rien n'est aussi touchant et aussi moral que le roman de M. Gustave Flaubert ! [...] Oui, l'ouvrage de M. Flaubert est éminemment moral, car toutes les femmes qui le liront s'arrêteront sur le bord de l'abîme, en sortiront si elles y sont tombées et résisteront aux plus dangereuses tentations en voyant le but où doit inévitablement les conduire tout ce qui tend à les faire manquer leur devoir<sup>96</sup>.

#### DIRE L'IDÉAL

C'est encore suivant une conception normative de la littérature que la critique se plaint de ce que Flaubert, rompant par là avec un romantisme devenu tradition<sup>97</sup>, n'a pas cherché à idéaliser les objets qu'il a choisis. Chez eux, l'idéal est plus qu'un exutoire apaisant : il s'agit d'un gage incontournable de réussite esthétique. « Le seul souci de l'idéal est une preuve de grandeur ; la recherche minutieuse de la réalité est le contraire<sup>98</sup> », considère Paulin Limayrac. Ces critiques posent comme des équivalences les notions de poésie et d'idéal et refusent de reconnaître à un roman qui décrit le monde matériel une quelconque valeur esthétique. « Quoi qu'il en soit, écrit Cuvillier-Fleury, M. Flaubert est un peintre exact ; [...] le monde matériel se reproduit comme il est, ni plus ni moins, mais sans poésie et sans idéal<sup>99</sup>. » C'est aussi cette absence d'idéal qui fait que le roman est raté, selon Louis Ulbach : « L'impression pénible que laisse ce livre, l'attentat apparent qu'il commet sur la pudeur publique ne tient pas à autre chose qu'à cette absence d'idéalité<sup>100</sup>. »

L'art que pratique Flaubert est souvent présenté par ces « idéalistes » comme étant proche de la photographie. Et ce rapprochement n'a rien d'élogieux. C'est encore une manière de regretter, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'absence de lumière projetée sur ses objets :

---

<sup>96</sup> Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, « *Madame Bovary* de Gustave Flaubert » [25 juin 1857], dans *Les amis de Flaubert*, n° 47, 1975, p. 41.

<sup>97</sup> Les critiques qui réagissent négativement à la sortie du roman sont souvent portés à vanter les mérites des Romantiques, anciens « novateurs » dont les « trouvailles » ont fini par devenir la norme...

<sup>98</sup> Paulin Limayrac, « Littérature. Des causes et des effets dans notre littérature », *op. cit.*, p. 2.

<sup>99</sup> Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, *op. cit.*, p. 3.

<sup>100</sup> Louis Ulbach, « La Quinzaine littéraire », *Le courrier de Paris*, 16 mai 1857.

L'école dont *Madame Bovary* nous donne, semble-t-il, le dernier mot, a fait un pas de plus : elle peint la campagne telle quelle, avec ses rugosités, ses laideurs, ses misères, ses petitesse et son fumier : elle la décrit sans amour, sans préférence, uniquement parce que les objets matériels sont là, que l'appareil photographique est dressé, et qu'il faut reproduire<sup>101</sup>.

Rappelons qu'au moment où paraît *Madame Bovary*, la photographie n'existe officiellement que depuis une vingtaine d'années. Une ample résistance tend à discréditer cet art jugé populaire, auquel la peinture n'a rien à envier. Contrairement à la photographie, croit-on, la peinture rehausse le réel, l'embellit, le rendant par là plus attrayant. Et l'on croit encore naïvement qu'il n'y a pas d'investissement subjectif dans la photographie. C'est ce qui lui retire tout intérêt. En somme, pourrait-on dire, la photographie est aux arts plastiques ce que le réalisme est à la littérature : la reproduction du réel sans distinction. C'est du moins en ces termes que les pense Anatole Claveau, du *Courrier franco-italien* : « Leurs romans [aux réalistes] sont exacts, fidèles, vrais comme des photographies et aussi peu intéressants. Une photographie, voilà le roman des élèves de Balzac<sup>102</sup>. » Le critique Habans, bien qu'il soit très enthousiaste à l'égard de Flaubert, pense aussi en ces termes les rapports entre littérature et photographie, craignant que le réalisme ne corresponde à « l'invasion dans la langue du daguerréotype<sup>103</sup> ». Le critique Cuvillier-Fleury, pas assez sévère à l'endroit de Flaubert selon le catholique Léon Aubineau, recourt aussi à l'image de la photographie pour dénoncer la couleur blafarde de *Madame Bovary* :

M. Flaubert a braqué son daguerréotype sur un village de Normandie et le trop fidèle instrument lui a rendu un certain nombre de ressemblances, portraits, paysages et petits tableaux en grisaille d'une vérité incontestable, de cette vérité terne et blafarde qui semble supprimer, dans ces copies du monde physique, la lumière même qui les a produites<sup>104</sup> [...].

---

<sup>101</sup> Armand de Pontmartin, *op. cit.*, p. 303.

<sup>102</sup> Anatole Claveau, *op. cit.*

<sup>103</sup> J. Habans, « *Madame Bovary*. Roman par M. Gustave Flaubert », *Le Figaro*, 28 juin 1857, p. 4.

<sup>104</sup> Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, *op. cit.*, p. 3.

Ce dédain du réalisme est unanime. L'école réaliste est en effet fortement vilipendée par l'ensemble des critiques – toutes tendances confondues –, tantôt parce qu'elle reproduit la réalité sans idéal – « Les réalistes, aujourd'hui, se complaisent aux vilénies, mais se gardent de l'idéal<sup>105</sup> » –, tantôt parce qu'elle ne s'intéresse qu'à l'aspect observable, matériel, des choses, négligeant la profonde et complexe réalité humaine : « Avec ses lunettes, sa loupe et tout l'attirail d'observation, elle n'a rien entrevu de cette noblesse humaine, qui n'est pas faite, en effet, pour être saisie par l'œil, même aidé de tous les instruments que l'homme a pu inventer<sup>106</sup>. » Pour Philoxène Boyer, une George Sand ou un Louis de Cormenin, l'école réaliste est sans envergure ; elle « n'a produit jusqu'à présent que des ramasseurs de clous fouillant tous les ruisseaux littéraires<sup>107</sup> ». C'est pour cette raison qu'ils refusent d'y associer Flaubert.

*« Qui sait le mieux que les critiques ? » : les charges de la critiques normative*

Il ne faut pas s'étonner de ce que les littérateurs moralistes s'octroient un rôle similaire à celui qu'ils font tenir aux écrivains : ils sont aussi, de par les prescriptions qu'ils émettent, les guides éclairés de leur collectivité. Par l'appellation de « critique normative », il faut bien entendre cette critique qui, dans le but de régir un certain secteur de la vie humaine – la vie morale –, formule à l'intention des écrivains comme du public des règles à suivre et, en bon « juge au tribunal du bon sens et du bon goût<sup>108</sup> », fait tomber ses arrêts sur les œuvres qui ne s'inscrivent pas dans la norme.

GUIDER

Nous l'avons déjà dit : la vie morale, sous le Second Empire, serait à son déclin. C'est du moins un cliché sur lequel se rabattent ceux qui désapprouvent un roman comme celui de Flaubert. Cette détérioration morale est liée de près à l'avènement de la démocratie, synonyme de décadence. Chez beaucoup de critiques de l'époque, en effet, la démocratie

---

<sup>105</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 3.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Louis de Cormenin, *op. cit.*

<sup>108</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*, p. 117.

représente véritablement une menace. Elle est liée au « désordre intellectuel et moral qui n'est pas encore le nivellement, mais qui le prépare, et qui égalise dans l'erreur et le mal les imaginations et les âmes, en attendant qu'il les égalise dans la possession et la jouissance<sup>109</sup> ». C'est ainsi que les critiques sont appelés en grand renfort à freiner les influences néfastes de cette force historique qui a fini par imprimer son cachet à la littérature. Flaubert, aux yeux de ces critiques, incarne, tant par le choix de son sujet que par son style et sa méthode, cette tendance au nivellement par le bas. Son roman, c'est en effet « l'exaltation malade des sens et de l'imagination dans la démocratie mécontente<sup>110</sup> ». Il faut donc condamner sans appel ce genre de littérature, d'autant que les lecteurs suivent « la même progression et obéi[ssent] aux mêmes lois<sup>111</sup> ».

Par souci de préserver le public et de freiner sa dégradation intellectuelle et morale, plusieurs critiques sont amenés à rectifier ce que d'autres ont écrit au sujet de *Madame Bovary*. « Il n'en est pas moins fâcheux que le gros des lecteurs puisse s'y méprendre<sup>112</sup> », écrit un Deschamps quelques jours après la parution de l'article de Sainte-Beuve. Choqué de la complaisance des critiques à l'endroit de tous ces gens de littérature dont « l'influence qu'ils exercent sur le public doit être désastreuse<sup>113</sup> », Aubineau s'en prend aussi à Sainte-Beuve et se réjouit de ce que son article lui a attiré des ennuis. Car selon lui, lorsqu'un « dépositaire de l'autorité<sup>114</sup> » se détourne de son devoir, c'est le public qui est menacé : « L'esprit public serait doublement atteint si de tels ouvrages, après avoir échappé aux coups de la justice, étaient glorifiés par l'organe officiel du gouvernement<sup>115</sup>. » Castelnau, plus clément envers Flaubert, considère néanmoins que son roman est « pernicieux peut-être, pour

---

<sup>109</sup> Armand de Pontmartin, *op. cit.*, p. 302.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>112</sup> Deschamps, *op. cit.*, p. 74.

<sup>113</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>115</sup> *Ibid.*

la foule des lecteurs de romans<sup>116</sup> ». Face à ce fouillis intellectuel que constitue la littérature sous le Second Empire – et qui vient de ce que tout le monde écrit et publie, déplorent ces moralistes –, il appartient donc à la critique de guider le lecteur et de l'aider à poser un jugement sain sur ce qui s'offre à lui.

#### ENSEIGNER

Éclaireur des consciences, le critique moraliste est forcément un pédagogue dont l'enseignement se destine tant au public qu'aux écrivains. Ce rôle qu'il s'octroie ne va pas sans indigner Flaubert, qui s'en plaint à Maupassant alors que celui-ci est aussi l'objet de poursuites :

Les gouvernements ont beau changer, monarchie, empire ou république, peu importe ! L'esthétique officielle ne change pas. De par la vertu de leur place, les agents – administrateurs et magistrats – ont le monopole du goût (voir les considérants de mon acquittement). Ils savent comment *on doit* écrire, leur rhétorique est infaillible, et ils possèdent les moyens de vous convaincre<sup>117</sup>.

L'un de ces enseignements est prodigué à Flaubert lui-même. Comme l'avait remarqué Yvan Leclerc, ses contemporains, même ceux qui lui sont favorables, lui proposent de modifier certains aspects de son histoire pour le plus grand profit du lecteur. Alfred Darcel, par exemple, bien qu'il soit globalement enthousiaste à l'égard de *Madame Bovary*, affiche une tendance à la pédagogie en avouant qu'il eût aimé voir Flaubert accorder plus d'importance à Mme Homais dont la relation avec son mari est à l'image de tous ces ménages qui existent encore en province, « avec toute l'autorité de la tradition<sup>118</sup> ». Edmond Texier, lui, aurait souhaité que Charles fut plus intelligent et moins vulgaire. Ainsi serait-il

---

<sup>116</sup> Albert Castelnau, « Revue des livres. Le roman réaliste. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *La revue philosophique et religieuse*, 1<sup>er</sup> août 1857, p. 153.

<sup>117</sup> Gustave Flaubert, « À Guy de Maupassant. 19 février 1880 », *Lettres de Flaubert (1830-1880)*, Paris, Conard, Édition électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1880.htm>>, consulté le 3 août 2012.

<sup>118</sup> Alfred Darcel, « Bibliographie. *Madame Bovary - Mœurs de province*, par M. Gustave Flaubert », *Journal de Rouen*, 21 avril 1857, p. 2.



resté « dans le souvenir du lecteur comme le martyr du foyer domestique, comme un ami dont on se souvient toujours<sup>119</sup> ».

Ainsi, « [a]vant Julian Barnes imaginant une fin différente, et quelques autres réécrivains, les contemporains de Flaubert ont rivalisé d'invention pour lui proposer une version améliorée<sup>120</sup> ». Mais là ne s'arrêtent pas les conseils prodigués à Flaubert. On lui propose également de compléter ses tableaux en y montrant aussi l'aspect positif de la réalité. C'est aussi l'avis de George Sand. Tout ne peut pas être laid, comme l'écrit Cuvillier-Fleury :

Soit ! montrez le laid, mais à la manière des grands artistes et des écrivains habiles, sans secrète complaisance, sans exclusion systématique, et en mêlant au mal cette juste mesure de bien qui est, par la volonté de Dieu, le contre-poids ou la revanche<sup>121</sup>.

Enfin, on estime que le livre est trop long. De concert avec Alexandre Dumas qui avoue avoir mis une dizaine de jours à compléter sa lecture, Deschamps croit que Flaubert devrait couper dans le contenu : « Des 490 pages dont se compose son livre, on peut dire qu'il aurait pu sans inconvénient, et même avec avantage, en retrancher 100 ou 150<sup>122</sup>. » De toute façon, écrit-il, une œuvre dépourvue de style ne peut souffrir des suites de pareilles coupures...

Une dernière manière pour la critique de tenir jusqu'au bout ce rôle de pédagogue, c'est bien d'indiquer au lecteur les noms d'auteurs et les titres d'ouvrages dont la lecture lui sera le plus profitable. C'est ainsi que *Cinq-Mars*, les romans de Rousseau et la *Princesse de Clèves* – « délicieux modèle<sup>123</sup> » – s'avèrent, aux yeux de Pontmartin, des œuvres de choix. Au palmarès des titres recommandables se trouvent également *Phèdre*, dont le style élevé en fait oublier à Cuvillier-Fleury les sensuels emportements, ainsi que les romans de Mlle de Scudéry, qui sont des exemples de talent, d'esprit et de bon sens, de l'avis de Léon Aubineau.

---

<sup>119</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

<sup>120</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*

<sup>121</sup> Cuvillier-Fleury, *op. cit.*, p. 3.

<sup>122</sup> Deschamps, *op. cit.*, p. 74.

<sup>123</sup> Armand de Pontmartin, *op. cit.*

## JUGER

Ce qui confère surtout à cette critique son aspect normatif, c'est le caractère indiscutable des arrêts qu'elle prononce. C'est bien par là qu'elle affirme son autorité et se montre digne de se voir reconnaître son expertise car, comme l'écrit Jean-Yves Trépos, « l'acte d'expertise est avant tout un jugement<sup>124</sup> ». Qu'est-ce qui donne son autorité au jugement ? C'est sans aucun doute la « source » à partir de laquelle ce dernier est formulé. On se rappelle que selon Dominique Maingueneau, un discours pose son autorité sur un autre « tout en faisant comme s'il tenait cette légitimité d'une source qu'il ne ferait qu'incarner (le Verbe révélé, la Raison, la loi<sup>125</sup>...) ». Si l'ultramontain Léon Aubineau, par exemple, ne prend pas la peine de justifier les fortes prises de positions qu'il développe contre Flaubert, les lecteurs et les critiques – ces derniers, encore dans la terreur du procès, étant souvent portés à se justifier –, c'est bien parce qu'il parle au nom d'une instance dont l'évocation seule suffit à conférer à sa parole sa pleine et entière légitimité :

Dieu donne la vigueur ; il fortifie le cœur humain et l'âme de sa vie ; une fois qu'il y a pénétré par ses Sacrements, il a beau y être opprimé par le crime, il reste comme un principe de grandeur et de force que rien ne saura absolument détruire<sup>126</sup>.

Le rattachement à une « Source légitimante<sup>127</sup> » n'est pas uniquement ce par quoi cette forme de critique affirme sa légitimité. L'aspect définitif de ses arrêts y est pour beaucoup. Nous avons vu précédemment au nom de quels critères Flaubert a pu être malmené par ces tenants de la tradition. Non contents de pointer ces aspects du point de vue desquels l'auteur de *Madame Bovary* échoue, ces critiques vont jusqu'à lui refuser le statut d'écrivain. Par exemple, plus radical que Deschamps qui proclame que Flaubert n'est pas « dans la voie des bons écrivains<sup>128</sup> », Habans lui refuse carrément ce statut : « M. Flaubert n'est pas un

<sup>124</sup> Jean-Yves Trépos, *La sociologie de l'expertise*, op. cit., p. 50.

<sup>125</sup> Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta, « L'analyse des discours constitutifs », *Langages*, n°117, mars 1995, p. 119.

<sup>126</sup> Léon Aubineau, op. cit., p. 3.

<sup>127</sup> Dominique Maingueneau, op. cit., p. 113.

<sup>128</sup> Deschamps, op. cit., p. 75.

écrivain<sup>129</sup>. » Ce jugement sans appel tombe de manière particulièrement brutale chez Aubineau qui s'abstient même, tout au long de son article, de prononcer le nom de Flaubert : « Cette école *réaliste* a bien inspiré un certain nombre de romans, on peut cependant dire qu'elle n'a pas encore produit une œuvre, ni, à plus forte raison, un homme<sup>130</sup>. »

Guide, pédagogue, juge, tels sont les principaux rôles que s'octroie une part des critiques lancés dans l'arène de la réception de *Madame Bovary*. Dans un cas comme dans l'autre, on perçoit bien que ce qui motive ces discours autoritaires, normatifs, c'est le souci de préserver un équilibre précaire, de maintenir un ordre qui menace de se briser à tout moment. C'est pourquoi, lorsque l'œuvre outrepassa exagérément les convenances, « ce [...] n'est plus seulement affaire de critique, mais de police<sup>131</sup> ». Les rôles que tiennent chacune de ces deux instances ne sont pas si éloignés l'un de l'autre...

#### *Les hôtes de la modernité*

À cet héritage classique s'oppose avec une énergie comparable une conception moderne de la littérature. Précisons par ailleurs que si les défenseurs d'une vision traditionnelle se trouvent dans les deux camps – chez les critiques ennemis comme chez les critiques amis (qui considèrent que le roman est « moral ») –, les tenants de la modernité littéraire ne se trouvent que parmi les critiques favorables à *Madame Bovary*. Autrement dit, personne ne déprécie Flaubert au nom de la modernité.

#### LA NOUVEAUTÉ

Le premier lieu commun que se partagent ceux que Flaubert appelle les « bovarystes<sup>132</sup> » demeure sans aucun doute la nouveauté. Si tous les commentateurs n'emploient pas

---

<sup>129</sup> J. Habans, *op. cit.*, p. 4.

<sup>130</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 3.

<sup>131</sup> Cuvillier-Fleury, *op. cit.*, p. 3

<sup>132</sup> Flaubert emploie cette expression l'une des premières fois le 6 janvier 1857, dans une lettre adressée à son frère Achille : « Les *dames* se sont fortement mêlées de ton serviteur et frère ou plutôt de son livre, surtout la princesse de Beauvau, qui est une "Bovaryste" enragée et qui a été deux fois chez l'Impératrice pour faire arrêter les poursuites. » (Gustave Flaubert, « À son frère Achille. 6 janvier 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 662.)

forcément le terme « moderne » pour désigner le roman, ils puisent néanmoins à l'arsenal lexical qui lui est rattaché pour saluer l'œuvre de ce nouveau venu. Dans l'article qu'il signe au *Journal de Rouen* – lieu de naissance de Flaubert –, le compatriote Alfred Darcel considère que *Madame Bovary* est « une œuvre certainement nouvelle et hardie, qui assigne à son auteur une place à part dans la littérature moderne<sup>133</sup> ». Il termine son article par la promesse d'une réception favorable aux œuvres à suivre : « [E]t nous attendons sans crainte la nouvelle fiction qu'il voudra bien publier<sup>134</sup>. » Le même enthousiasme pour l'inédit se manifeste chez Louis de Cormenin : « C'est toujours une grande joie pour nous de signaler une œuvre hors ligne<sup>135</sup> [...]. » Edmond Texier, pour sa part, perçoit Flaubert comme un « gladiateur<sup>136</sup> », un « rude joueur<sup>137</sup> » et se réjouit de ce qu'il soit parvenu à s'imposer sur une scène qu'il n'était pas facile de conquérir : « Ainsi rien ne l'arrête, ni les conventions du monde, ni les règles de la composition, ni même les lois de la morale<sup>138</sup>. » Le journaliste Nestor Roqueplan, prenant prétexte de la publication du roman pour « récriminer contre l'adoration du commun<sup>139</sup> », s'emporte contre les critiques (notamment Deschamps) qui se sont offusqués des singularités de langage que s'est permis Flaubert. Fervent défenseur du progrès, il soutient que « c'est une honte pour l'esprit humain qui cherche son émancipation et son développement dans tous les arts et toutes les sciences, d'accepter et d'imposer ces règles superstitieuses à l'art d'écrire, le plus sublime instrument de la pensée<sup>140</sup> ». Aussi désireux de voir ses contemporains élargir leurs horizons intellectuels, Xavier Aubryet, dans son article sur les « niaiseries de la critique », vilipende ses semblables et reconnaît à Flaubert

---

<sup>133</sup> Alfred Darcel, *op. cit.*, p. 1.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Louis de Cormenin, *op. cit.*

<sup>136</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> Nestor Roqueplan, *op. cit.*, p. 2.

<sup>140</sup> *Ibid.*

« son invention dans le style, [et] ses bonnes fortunes d'images<sup>141</sup> ». Enfin, si Tony Révillon considère que les passages les plus remarquables du roman sont ceux qui sont les plus neufs, notamment la jalousie de Charles (à la toute fin du roman), Barbey d'Aurevilly, lui, bien qu'il soit farouchement en désaccord avec l'impersonnalité dans l'art, estime que « *Madame Bovary* est une idée juste, heureuse et nouvelle<sup>142</sup> ». On le voit : les représentants de la modernité sont nombreux. Et la nouveauté n'est pas la seule arme qu'ils brandissent sur la place forte de la tradition...

#### PRENDRE LE LIVRE POUR CE QU'IL EST

La majorité des critiques favorables à Flaubert s'accordent pour reconnaître à *Madame Bovary* des mérites relevant d'un horizon étranger à la critique traditionnaliste. Ces critiques, dirait sans doute Pierre Bayard, ont *lu* le livre que Flaubert a écrit. Sans dire que sa méthode est nouvelle, ils vont à la rencontre de Flaubert en se situant, pour commenter son livre, sur *son* terrain d'analyse. Les critères qu'ils évoquent ne relèvent pas d'une vision figée, classique, de la littérature, mais d'un regard ancré dans l'actualité, attentif aux *effets* de nouveauté. Après tout, comme l'affirme l'écrivain Alexandre Dumas en ouverture de son article sur *Madame Bovary*, « [u]n livre doit être jugé au point de vue où il a été écrit, comme une pièce au point de vue où elle a été faite<sup>143</sup> ». Le philosophe moraliste Albert Castelneau, malgré ses allégeances catholiques, invite le lecteur à faire preuve de clémence à l'égard d'un Flaubert à qui on ne saurait demander de prêcher : « Prenons pour ce qu'elle est seulement sa remarquable étude sociale<sup>144</sup>. » Le critique Habans abonde dans ce sens, et se demande : « Et d'abord : M. Flaubert, en prenant la plume, a-t-il eu l'intention bien arrêtée d'écrire le roman que nous connaissons<sup>145</sup> ? » Ce questionnement, qui concerne l'intentionnalité de l'auteur,

---

<sup>141</sup> Xavier Aubryet, « Revue parisienne. Les niaiseries de la critique », *L'artiste*, 20 septembre 1857, p. 47.

<sup>142</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*

<sup>143</sup> Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 96.

<sup>144</sup> Albert Castelneau, *op. cit.*, p. 154.

<sup>145</sup> Habans, *op. cit.*, p. 3.



s'il peut paraître aujourd'hui désuet et peu fécond, a le mérite, à l'époque, d'amener la discussion sur un autre terrain.

Cette critique que l'on pourrait appeler *ectopique* – qui ne campe pas sur ses lieux habituels (le Beau, la morale, l'idéal) – reconnaît et célèbre Flaubert comme un produit de son temps, à savoir un esprit marqué par la science. On se rappelle que Flaubert accorde lui-même une grande importance à la *méthode* scientifique et prépare son roman comme un savant mène une étude, soit par l'observation minutieuse de la réalité empirique : « Je suis dans un tout autre monde maintenant, celui de l'observation attentive des détails les plus plats<sup>146</sup>. » Les critiques qui accueillent favorablement *Madame Bovary* se montrent enthousiastes face à cet aspect et, contrairement aux détracteurs de Flaubert, ne perçoivent pas l'arrivée du matérialisme en littérature comme une menace. « M. G. Flaubert est un *chercheur*, et c'est par là qu'il nous plaît<sup>147</sup> », soutient Émile Desdemaines. C'est aussi ce qui plaît à Barbey d'Aurevilly, qui reconnaît à la langue de Flaubert « une précision presque scientifique<sup>148</sup> ». Habans, comme plusieurs autres, a recours au vocabulaire médical pour louer le regard concis et pénétrant que Flaubert porte sur ses sujets : « Ce que je sais, c'est que cette analyse profonde et minutieuse, cette anatomie brutale d'une passion dévergondée, m'attachent, et de quelque nom qu'on l'appelle, je salue le maître<sup>149</sup>. » Cormenin rappelle pour sa part l'« imperturbable logique<sup>150</sup> » de Flaubert. Ainsi la chute d'Emma est-elle analysée « avec une puissance de déduction et un enchaînement de faits qui ont la valeur et l'évidence d'une leçon de dissection<sup>151</sup> ». Marie Leroyer de Chantepie ne tarit pas d'éloges devant ce qu'elle estime être un chef-d'œuvre de vérité : « Rien de plus saisissant, de naturel,

---

<sup>146</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 8 février 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 43.

<sup>147</sup> Émile Desdemaines, « Les jeunes. MM. Gustave Flaubert et Paul Deltuf », *Rabelais*, 23 mai 1857, p. 7.

<sup>148</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*

<sup>149</sup> Habans, *op. cit.*, p. 4.

<sup>150</sup> Louis de Cormenin, *op. cit.*

<sup>151</sup> *Ibid.*

et de vérité n'est sorti de la plume d'un écrivain<sup>152</sup>. » Enfin, selon Philoxène Boyer, Flaubert a

plié sous le joug utile de la science. Il avait en lui de quoi fournir une carrière d'œuvres dictées par une intuition lumineuse : il a voulu accroître son fond naturel avec les richesses d'une observation minutieuse, avec les leçons d'une expérience sévère ! « Vous êtes un délicat anatomiste de l'homme<sup>153</sup> » [...].

D'ailleurs, les multiples filiations qu'établit Boyer entre Flaubert et ses prédécesseurs (Shelley, Goethe, Hegel, Novalis, etc.) font de lui une figure éminemment moderne, au sens baudelairien du terme, puisque, tout en étant un produit de son temps, il prolonge l'art de ceux qui ont marqué la littérature. À la toute fin de son deuxième article, Philoxène Boyer reprend, pour les adresser à Flaubert, les mots que Shelley aurait prononcés au sujet de Byron. Partant, l'image qu'il y construit de Flaubert ne saurait être mieux rattachée à la modernité littéraire :

Cela atteint jusqu'à un certain point le but que depuis si longtemps je me tue à proposer à tout le monde, c'est-à-dire la création de quelque chose qui soit *totalelement nouveau, mais en rapport avec notre temps, quelque chose qui soit vrai, mais supérieurement beau*<sup>154</sup> !

L'effort de style est un autre aspect que soulignent les critiques qui vont à la rencontre de Flaubert. On sait combien le style est cher à Flaubert. Trouver le mot juste, éviter les assonances, fuir les répétitions, travailler le rythme, rien n'est à négliger dans cette quête de la phrase belle qui doit rouler comme la vague, sans achopper, jusqu'à son terme. Chez ces critiques, c'est encore souvent d'une conception platonicienne du Beau que procède l'appréciation du style, conception qui découle, comme chez Flaubert, d'une autre lecture du philosophe grec. Dans son introduction au *Banquet*, Luc Brisson rappelle que « [l]e Beau est probablement la notion platonicienne dont le champ d'extension est le plus vaste<sup>155</sup> [...] ».

<sup>152</sup> Marie-Sophie Leroyer de Chantepie, *op. cit.*, p. 39.

<sup>153</sup> Philoxène Boyer, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert [1<sup>er</sup> article] », *La voix des écoles*, 24 mai 1857, p. 3.

<sup>154</sup> Philoxène Boyer, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert [2<sup>e</sup> article] », *La voix des écoles*, 7 juin 1857, p. 3.

<sup>155</sup> Luc Brisson, « Introduction », dans Platon, *Le banquet*, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 72.

Chez les tenants d'une conception normative de la littérature, forcément le Beau est un concept éthique : est *Beau* ce qui est *Bien*. Mais dans un horizon moderne – chez un Baudelaire, par exemple –, le Beau n'opère plus cette discrimination du bien et du mal ; il est susceptible de s'allier au noble comme à l'innommable. Il est souverain, mouvant et surtout *bizarre*, en ceci qu'il échappe à ce qui est convenu : « J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture<sup>156</sup>. »

Les critiques qui louent le style de Flaubert tiennent moins compte de cette alliance du Beau et du Bien que de celle, préconisée par Flaubert, du Beau et du Vrai : « Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore ; soyez-en sûre. La précision de la pensée fait (et est elle-même) celle du mot<sup>157</sup>. » Ce Vrai, ce n'est donc plus ce qui est susceptible d'être admis par le sens moral de l'honnête homme. C'est tantôt la forme juste qui résulte de l'observation, tantôt ce qui témoigne de la justesse de l'idée.

Alfred Darcel, par exemple, dès l'ouverture de son article, commente le style de Flaubert sans autre considération que l'efficacité de l'écriture elle-même à traduire le réel :

M. G. Flaubert a appliqué à la peinture réelle de l'intérieur bourgeois d'un médecin de campagne un style net et précis, habile à la peinture des choses et rompu au dialogue, ennemi de la périphrase et des sous-entendus, visant droit au but et y touchant aisément<sup>158</sup>.

Si Texier a pu émettre des réserves quant au point de vue de l'auteur – « le carabin me cache un peu trop le moraliste<sup>159</sup> » –, il est en mesure d'apprécier « le charme du style, la vigueur de l'expression, la grâce des détails et la belle ornementation de l'œuvre<sup>160</sup> ». Selon

---

<sup>156</sup> Charles Baudelaire, *Journaux intimes – Fusées, mon cœur mis à nu*, Paris, Les éditions G. Crès et Cie, 1920, p. XVI.

<sup>157</sup> Gustave Flaubert, « À Mademoiselle Leroyer de Chantepie. 12 décembre 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 785.

<sup>158</sup> Alfred Darcel, *op. cit.*, p. 1.

<sup>159</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

le critique du *Journal de Rouen*, Alfred Darcel, Flaubert maîtrise parfaitement l'art d'écrire en ceci qu'il parvient à attirer sur ses personnages pourtant grotesques la sympathie du lecteur : « Et dites s'il ne faut pas un grand art pour faire que la douleur se dégage de ce langage grotesque et qu'on sente les larmes dans cette rude voix de paysan<sup>161</sup>. » Louis Ulbach abonde dans ce sens, qui considère que la nature, dans le roman, est représentée avec un « art infini<sup>162</sup> », dans un « style magistral dont la perfection même consiste à n'avoir pas de qualités choquantes<sup>163</sup> [...] ». Nestor Roqueplan, nostalgique du temps qui précède l'avènement du « beau fixe », n'en n'a que pour la forme du roman, qu'il ne juge pas en fonction du choix du sujet, comme c'est le cas de ceux qui refusent en bloc *Madame Bovary* : « La forme de M. Flaubert nous plaît singulièrement. Jamais cette forme, qui recouvre un excellent fond d'ironie, de goût et de cœur, ne laisse altérer sa distinction par le contact du ponsif<sup>164</sup> [sic]. » Alors qu'Alexandre Dumas reconnaît que *Madame Bovary* est « riche de détails, brillante de style, la phrase a des tours pittoresques et des terminaisons inattendues et insolites<sup>165</sup> [...] », Barbey d'Aurevilly, lui, considère que Flaubert « est un entomologiste de style<sup>166</sup> » : ses études sont toujours des plus minutieuses, sans distinction d'objet. Enfin, selon les deux critiques les plus en avance sur leur temps, Charles Baudelaire et Philoxène Boyer, l'importance accordée par Flaubert au style en fait un véritable poète. De l'avis de ces deux importants critiques, la valeur poétique du roman le voue à une longue carrière exégétique. « [N]erveux, pittoresque, subtil, exact<sup>167</sup> », tels sont les qualificatifs que Baudelaire accorde au style de son homologue dans la prose. Boyer, qui goûte aussi à plaisir ce style « nerveux et

---

<sup>161</sup> Alfred Darcel, *op. cit.*, p. 2.

<sup>162</sup> Louis Ulbach, *op. cit.*

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Nestor Roqueplan, *op. cit.*, p. 2.

<sup>165</sup> Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 96.

<sup>166</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*

<sup>167</sup> Charles Baudelaire, « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – La tentation de saint Antoine », *op. cit.*, p. 106.

succulent<sup>168</sup> », se montre tout aussi attaché à la question esthétique lorsqu'il souligne que *Madame Bovary* « a tout d'abord une qualité poétique essentielle. Son cadre vaut le tableau qui y est enfermé<sup>169</sup> ». Le style est donc libéré ici de toute considération morale, envisagé pour ce qu'il est : un usage singulier de la langue. C'est bien dans la mesure où elle débarrasse la littérature des exigences de la morale que cette manière de considérer le style de Flaubert peut être rattachée à ce nouveau paradigme qui se met en place dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### L'AUTONOMIE DE LA LITTÉRATURE

Mais ce qui met à distance de la manière la plus définitive le paradigme classique, c'est bien l'affirmation de l'autonomie de la littérature. Le processus d'autonomisation de la littérature a déjà été abondamment étudié, notamment par Pierre Bourdieu dans sa remarquable étude sur la genèse du champ littéraire<sup>170</sup>. Il ne s'agit pas ici de chercher à reprendre les conclusions de l'enquête, mais bien plutôt d'indiquer de quelle manière s'exprime, chez les critiques enthousiastes, le désir de voir la littérature s'affranchir des règles de la morale. Ainsi donc, contrairement à Yvan Leclerc qui soutient que, excepté Baudelaire, « aucun critique n'est en mesure de penser l'autonomie de l'esthétique<sup>171</sup> », nous croyons que cette conception de la littérature est présente à l'esprit des critiques favorables à Flaubert.

Dans une bonne part des articles où s'exprime une ouverture à la nouveauté, l'autonomie de la littérature demeure une idée vague, intuitive, mais néanmoins présente. Ou l'on se contente d'apprécier le roman « au point de vue où il a été écrit<sup>172</sup> », sans tenir compte de toutes ces accusations dont il a été la cible – ce dont rendent bien compte les passages cités

---

<sup>168</sup> Philoxène Boyer, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert (1<sup>er</sup> article) », *op. cit.*, p. 3.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998 [1992].

<sup>171</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*

<sup>172</sup> Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 96.



dans la section précédente –, ou l'on vante les libertés prises par Flaubert sans proclamer explicitement le divorce de la littérature et de la morale. Dans un cas comme dans l'autre, il faut interpréter ces excursions en dehors des sphères de la morale comme un positionnement qui conduit à l'affirmation de l'autonomie de la littérature, comme une de ses étapes préparatoires. Par exemple, Nestor Roqueplan, sans se positionner ouvertement sur cette question, se réjouit de la parution de *Madame Bovary*, un roman « libre d'allure et franchement lancé dans une route où les barrières de la convention ne l'arrêteront pas<sup>173</sup> ».

Plus radicaux, Émile Desdemaines, Philoxène Boyer et Charles Baudelaire proclament ouvertement la souveraineté de l'œuvre. Selon le premier, le reproche d'immoralité ne sert qu'à déguiser la curiosité des hypocrites qui lisent le catéchisme le soir et les romans de Sade la nuit. Ce reproche est malhonnête et dépassé : « On abuse un peu trop, ce nous semble, de ce gros mot "immoralité" qu'on jette, chaque jour, à la tête de tous les écrivains. Nous croyons que l'art ne peut pas devenir immoral<sup>174</sup> [...] ». Philoxène Boyer, le « sale ami » de Baudelaire<sup>175</sup>, fait bien le partage entre la scène judiciaire (« une enceinte où la question littéraire n'était pas en jeu<sup>176</sup> ») et la scène littéraire (« Ici, où nous nous occupons surtout de littérature<sup>177</sup> »), et se réjouit de ce que le roman de Flaubert ait enfin gagné le domaine qui était véritablement le sien. C'est au nom de ses qualités poétiques (clarté formelle, minutie, précision, etc.) qu'il juge le roman, même si la dimension morale le préoccupe, quoique dans un tout autre ordre d'idées<sup>178</sup>. L'article très connu que fait paraître Baudelaire dans *L'artiste*

---

<sup>173</sup> Nestor Roqueplan, *op. cit.*, p. 2.

<sup>174</sup> Émile Desdemaines, *op. cit.*

<sup>175</sup> Nous nous référons ici à la biographie que lui a consacré Sylvain-Christian David (*Un sale ami de Baudelaire*, Paris, Ramsay, 1987). Le titre de cette biographie renvoie au fait que l'amour bien connu de Philoxène Boyer pour les lettres lui aurait fait oublier son hygiène personnelle...

<sup>176</sup> Philoxène Boyer, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert (1<sup>er</sup> article) », *op. cit.*, p. 3.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Boyer s'oppose à ceux qui soutiennent que le roman de Flaubert est immoral. Selon lui, *Madame Bovary* fait preuve de préoccupations morales en pointant les tares de sa société : « Dans les deux volumes de *Madame Bovary*, j'entends ce gémissement sourd. Il se traduit, non par des larmes, le temps est à des manifestations plus viriles, mais par d'âcres railleries et des colères. » (Philoxène Boyer, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert (2<sup>e</sup> article) », *op. cit.*, p. 3.) Le roman est donc

est celui qui manifeste la vision la plus moderne de la littérature en ceci qu'il proclame haut et fort la souveraineté de l'Art. Cet article est également celui qui exprime la vision la plus proche de celle de Flaubert, qui se plaint, alors que paraissent tous ces articles sur son compte, que pas un ne le « gratte à l'endroit sensible<sup>179</sup> ». À travers la plume de Baudelaire, Flaubert, comme l'écrit Yvan Leclerc, est « analysé et compris de l'intérieur par une autre victime de l'esthétique officielle, et par un poète qui accomplit dans le vers la même révolution que le romancier dans la prose<sup>180</sup> ».

Après avoir parlé de la situation exceptionnelle de l'écrivain qui vient un peu en retard – qui n'appartient à aucune école –, Baudelaire remercie ironiquement les magistrats de s'être montrés si impartiaux et loyaux face à *Madame Bovary*. Leur arrêt, « par sa haute tendance poétique<sup>181</sup> », a eu le mérite de redonner à l'Art la place à part qu'il méritait. Dans ses incendiaires remerciements, Baudelaire s'en prend implicitement à Pinard, « un esprit qui se trompait de terrain<sup>182</sup> ». C'est que, selon Baudelaire, l'Art a son propre territoire, quoi qu'en pensent ceux qui cherchent encore dans *Madame Bovary* le personnage chargé de guider le lecteur :

Absurdité ! Éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! – Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur de tirer les conclusions de la conclusion<sup>183</sup>.

Les remarques de Baudelaire apportent un éclairage nouveau sur le roman. Dans son article, en effet, il relève des aspects qui ont été négligés jusque-là. L'épisode du pied bot (révélateur du caractère de l'héroïne), la virilité et la grandeur intellectuelle d'Emma, sa

---

moral non pas dans la mesure où il cherche à se faire édifiant, mais bien parce qu'il affiche les préoccupations morales de son auteur au sujet de ses contemporains.

<sup>179</sup> Gustave Flaubert, « À Jules Duplan. 10 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 713.

<sup>180</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*, p. 123.

<sup>181</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 105.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 107.

reconversion entre les deux adultères – épisode « si véritablement moderne<sup>184</sup> » –, le lyrisme, l'ironie, les parentés avec la *Tentation*, voilà autant de traits qui, commentés par Baudelaire, jettent une lumière nouvelle sur *Madame Bovary*. Par cet article, Baudelaire libère, pourrait-on dire, *Madame Bovary* de ses cloisons. Il la sort d'une réclusion dans laquelle cherche à la tenir enfermée la critique conservatrice pour en faire une œuvre complexe, inépuisable, moderne... D'ailleurs, de tous ceux qui ont commenté le livre, c'est Baudelaire qui a droit à la plus grande reconnaissance de la part de Flaubert : « Je vous remercie bien, mon cher ami. Votre article m'a fait le plus *grand* plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l'œuvre, comme si ma cervelle était la vôtre. Cela est compris et senti à fond<sup>185</sup>. »

En somme, l'enthousiasme face à la nouveauté que constitue *Madame Bovary*, le positionnement à l'extérieur des paramètres classiques (reconnaissance du caractère actuel de l'œuvre, considérations stylistiques, etc.) et la proclamation du caractère souverain de la littérature permettent de voir qu'une conception moderne de la littérature prend forme à travers la réception de *Madame Bovary*.

#### *Nouveautés de l'œuvre, nouveautés de la critique*

Beaucoup moins acerbes que les critiques moralistes dans leurs manières d'opérer, les critiques favorables à Flaubert ne sont donc pas seulement susceptibles d'être réunis en fonction de la vision de la littérature qu'ils ont en partage, mais aussi de par leur façon d'en rendre compte. Moins acrimonieux, ces critiques sont aussi moins autoritaires : ils se contentent de rendre compte de ce roman nouveau qui s'offre à leur regard. Nous aurons ici recours à l'appellation de « critique positive » non pas pour désigner l'humeur de cette critique favorable à Flaubert (par opposition à une critique « négative »), mais bien pour pointer du doigt ce qui l'oppose à la critique normative, soit l'absence de prétention à régenter le travail des écrivains. Que l'on ne s'y méprenne pas : il ne s'agit pas encore de la critique positiviste. La critique qui nous intéresse ici s'énonce dans la presse ; son but n'est

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>185</sup> Gustave Flaubert, « À Charles Baudelaire. 21 octobre 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 772.

que de formuler une opinion sur ce qui s'offre au goût du jour et non de produire des connaissances durables. Elle constitue néanmoins le prélude aux études flaubertiennes qui, elles, s'attacheront à analyser le roman dans le but d'en extraire un savoir solide. C'est la différence entre ces deux étapes de la critique flaubertienne que tâchera de mettre en évidence le chapitre suivant.

#### DÉCRIRE ET COMPRENDRE

La forte tendance à décrire constitue sans aucun doute l'aspect sur lequel cette critique, dans sa manière d'être, se distingue le mieux de la critique normative, volontiers prédicatrice. Mais cette description, contrairement à ce que l'on pourrait être porté à croire, ne s'opère pas de manière détachée. Partout dans ces passages où il s'agit de rendre compte des épisodes clés du roman, la personnalité du critique se manifeste sur un mode empathique.

Si la description empathique peut être considérée comme une sortie hors du dogmatisme, c'est bien parce qu'elle résulte d'une volonté, de la part des critiques, de comprendre pour mieux l'expliquer l'objet qu'ils ont entre les mains. Par exemple, la critique que livre Alfred Dumesnil à la *Chronique artistique et littéraire*, bien qu'elle comporte son lot de remarques défavorables, rompt avec les exigences traditionnelles grâce à l'empathie qui lui permet d'innocenter Emma Bovary :

Telle qu'elle est, cette femme aux lèvres charnues, sans volonté pour le bien, imprévoyante et lascive, devrait ne m'inspirer que du mépris ; mais j'ai beau faire, la pitié est la plus forte. On me la livre pieds et poings liés ; on me la montre toute nue, et je répons : *que celui de vous qui a vécu à Yonville lui jette la première pierre*. Je la vois criant au curé Bournisien, à ce mari imbécile, à Dieu et aux hommes : Sauvez-moi ! et personne ne vient<sup>186</sup>.

Bien connu, le procès intenté à Flaubert pourrait amener le public à se méfier du roman et à endosser les vues du demandeur Pinard. C'est du moins ce que craignent les critiques amis de Flaubert, encourageant les lecteurs à se mettre à la place de ces personnages si fortement vilipendés par la presse bien-pensante. « Mais que voulez-vous que fasse, à Tôtes, une femme jeune et belle<sup>187</sup> [...] ? », demande Alfred Darcel qui s'emploie alors à détailler la

---

<sup>186</sup> Alfred Dumesnil, *op. cit.*

<sup>187</sup> Alfred Darcel, *op. cit.*, p. 1.

personnalité d'Emma. Dans son article, Darcel interprète plutôt qu'il ne juge les agissements des personnages. C'est bien cette attitude compréhensive qui, chez lui, conduit à l'analyse plutôt qu'au réquisitoire : « Il y a chez ses personnages une inertie qui semble leur ôter la conscience du bien et du mal, et qui les laisse sans passion, tomber dans les désordres que les passions seules enfantent d'habitude<sup>188</sup>. » Par cette observation, Darcel se positionne bien évidemment par rapport à l'avocat Pinard, selon lequel Flaubert était coupable de n'avoir pas introduit un seul personnage responsable de condamner les mauvaises actions. Si Flaubert a choisi de s'en abstenir, c'est parce que son projet le lui interdisait. Selon Darcel, qui se situe ici sur le même plan d'observation que Flaubert, les personnages du roman « sont ceux de la vie prosaïque et le drame qui s'y joue nous coudoie à chaque instant<sup>189</sup> ».

Louis de Cormenin invite aussi le lecteur à se mettre à la place des personnages. L'empathie qu'il tâche de lui communiquer ne vise pas autre chose qu'à lui permettre de saisir et d'apprécier l'implacable logique que suit la trajectoire d'Emma Bovary :

Imaginez une campagnarde habituée aux chatteries du couvent, au chant de l'orgue, aux effusions de la prière, au parfum de l'encens, aux caquetages mignards et chaussant tout d'un coup les plus gros sabots de l'églogue. Tout la froisse, la blesse, la rebute. L'humiliation, la rage, l'envie l'obsèdent de mauvais désirs et enfièvrèrent sa cervelle. De la ferme elle ne sent que les dégoûts, la mare, le fumier, le vagissement des étables, le suint des moutons, le toit des porcs ; son imagination échauffée de lecture, voltige vers la ville. Maintenant mettez sur sa route un visage humain, fût-ce celui d'un pauvre médecin de campagne, Bovary, par exemple, en lui elle entrevoit un sauveur qui l'arrachera à la besogne ingrate de la ferme, elle se croit dame déjà, elle se rêve à Rouen, marchant de pair avec les filles des commerçants, ses anciennes camarades de couvent<sup>190</sup>.

Répondant à Sainte-Beuve qui aurait souhaité que Charles Bovary ne soit pas aussi malmené par son créateur, Desdemaines incite, par l'interrogation, le lecteur à endosser le regard d'Emma – qui perçoit Charles non comme un homme, mais comme une chose risible – puis celui de Flaubert dont il explicite le système :

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Louis de Cormenin, *op. cit.*



Eh ! comment poétiser un homme qui porte des bonnets de coton, met un gilet de flanelle et qui est officier de santé ? Le jour où vous en aurez fait un poète, vous aurez tué justement ce qu'il a de remarquable, sa bonhomie, et il ne pourra plus s'appeler M. Bovary<sup>191</sup>.

C'est cette motivation à comprendre et à faire comprendre qui fait que l'acte critique change ici de nature. Il ne s'agit plus de poser un jugement et d'indiquer ce que l'œuvre aurait dû être, mais de la décrire telle qu'elle est. On peut encore citer, pour preuve de cette volonté de comprendre, les aveux d'incompréhension que formulent plusieurs commentateurs. « Que son livre soit, comme on l'a dit, *impersonnel*, je n'en sais rien, je ne comprends pas<sup>192</sup> [...] », avoue Habans. Edmond Texier, encore gagné par de vieux réflexes – la recherche d'une leçon –, ne sait comment interpréter l'histoire dont il se contente de livrer la structure générale : « Tel est le squelette de cette longue histoire, dont je ne comprends pas très bien la portée morale et philosophique, mais qui est l'œuvre d'un véritable écrivain<sup>193</sup>. » Selon Yvan Leclerc, c'est précisément « faute de voir que l'"indécidabilité" (Barthes) morale et philosophique est constitutive du texte lui-même<sup>194</sup> » que Texier ne peut être assimilé aux critiques modernes, tels Baudelaire. De notre point de vue, l'idée qui s'impose surtout à travers cet aveu d'incompétence, c'est que cette « indécidabilité » morale ne saurait disqualifier *Madame Bovary*, œuvre réussie en vertu de ses qualités esthétiques. Si Texier n'est pas « en mesure de penser l'autonomie de l'esthétique<sup>195</sup> », c'est-à-dire de raisonner à ce sujet, il n'en demeure pas moins qu'il manifeste, en plusieurs endroits de son article, l'intuition que l'esthétique domine la morale. Ne salue-t-il pas celui que rien n'arrête, ni les conventions, « ni même les lois de la morale<sup>196</sup> » ? En somme, si cet article se montre en certains endroits prisonnier d'une conception classique de la littérature, sa manière énergique d'aller vers le texte pour en

---

<sup>191</sup> Émile Desdemaines, *op. cit.*

<sup>192</sup> Habans, *op. cit.*, p. 4.

<sup>193</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

<sup>194</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

commenter les différents plans (histoire, point de vue, style) le rapproche de la critique positive.

#### EXPLIQUER

L'intégration de la biographie dans le commentaire contribue elle aussi à éloigner la critique des sentiers du normatif. Le « biographème » le plus répandu demeure l'évocation du lieu de naissance de Flaubert, qui permet d'expliquer le cadre choisi pour son roman. Selon Philoxène Boyer, c'est justement parce que Flaubert situe l'action de son roman dans un milieu qu'il connaissait bien qu'il a réussi :

Normand d'origine, et issu d'une race dont l'intelligence a créé la noblesse, l'auteur a placé dans les campagnes plantureuses de sa Normandie l'action d'un drame général et qui dans toutes les provinces eût eu sa possibilité d'être<sup>197</sup>.

De l'avis d'Alfred Darcel, ces origines campagnardes se sentent jusque dans *Madame Bovary*, qui est « la marque d'un esprit mûri par la double étude des maîtres et de la nature<sup>198</sup> ».

Après les considérations géographiques, ce sont les données qui concernent le milieu familial de Flaubert qui réservent à la biographie une place au sein du discours critique. Selon plusieurs commentateurs, la profession de chirurgien qu'exerçait Achille Flaubert a eu un rôle à jouer dans le développement de l'imaginaire de l'écrivain. « Habitué dès l'enfance à voir étudier autour de lui les infirmités physiques, il s'est mis à décrire les infirmités morales<sup>199</sup> [...] », explique à nouveau Darcel. Edmond Texier établit aussi ce parallèle entre la médecine, à laquelle le jeune Flaubert a été initié, et le style qu'il déploie dans *Madame Bovary* : « M. Flaubert a étudié la médecine, cela se devine tout de suite, pour peu qu'on ait

---

<sup>197</sup> Philoxène Boyer, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert (1<sup>er</sup> article) », *op. cit.*, p. 3.

<sup>198</sup> Alfred Darcel, *op. cit.*, p. 3.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 1.

lu deux pages de son livre<sup>200</sup>. » Une remarque similaire est formulée par Dumesnil qui « sent, en effet, dans la manière de M. Flaubert, le chirurgien sous le critique<sup>201</sup> [...] ».

La troisième voie par laquelle la biographie se fraie un passage parmi ces commentaires concerne la genèse du roman. Il s'agit ici de souligner le nombre d'années qu'il a fallu à l'auteur pour venir à bout de son projet. Gage de qualité pour la plupart des critiques, la longue période sur laquelle s'est étendue la rédaction de *Madame Bovary* fournit aussi à l'auteur l'assurance d'une longue postérité : « On nous a dit que M. Flaubert avait passé quatre années à l'écrire ; tant mieux pour M. Flaubert, il y a là pour vingt années d'observation<sup>202</sup>. »

Les allusions à la personnalité de l'auteur, déduite à partir de son roman, peuvent être considérées comme une quatrième intervention de nature biographique au sein du discours critique. Selon Mlle Le Royer de Chantepie, « M. Gustave Flaubert possède le don de divination et le privilège de lire à livre ouvert dans le cœur de toutes les femmes<sup>203</sup> ». Barbey d'Aurevilly lui reconnaît également cet intérêt qui le porte vers les autres : « [C]'est un observateur plus occupé des autres que de lui-même<sup>204</sup>. » Ce qui se dégage surtout de la lecture de *Madame Bovary*, c'est la virilité de son auteur, véritable topoï de la critique favorable. Tony Révillon, par exemple, estime que le livre « est le cachet d'une individualité puissante<sup>205</sup> » ; Texier croit, quant à lui, que Flaubert éprouve « un certain plaisir à montrer la vigueur de ses muscles et la force de son bras<sup>206</sup> ».

---

<sup>200</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

<sup>201</sup> Alfred Dumesnil, *op. cit.*

<sup>202</sup> Émile Desdemaines, *op. cit.*

<sup>203</sup> Mlle Le Royer de Chantepie, *op. cit.*, p. 41.

<sup>204</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*

<sup>205</sup> Tony Révillon, « Figures de la semaine. I – M. Gustave Flaubert », *Gazette de Paris*, 18 octobre 1857, p. 2.

<sup>206</sup> Edmond Texier, *op. cit.*

L'attribution d'une intention à Flaubert demeure le réflexe critico-biographique le plus intéressant à nos yeux. Cette recherche d'intention est certes à mettre en lien avec l'effort de l'auteur pour s'absenter de son œuvre ; c'est une manière de déjouer celui qui semble jouer à cache-cache avec le lecteur. Elle affiche néanmoins, de la part des critiques, un réel intérêt pour l'œuvre qui mystifie et dont on souhaite percer le secret. Comme l'écrit Antoine Compagnon au sujet de l'école de Genève, l'approche interprétative « demande empathie et identification de la part du critique pour comprendre l'œuvre, c'est-à-dire pour aller à la rencontre de l'autre<sup>207</sup> [...] ». C'est en ce sens que, chez la grande majorité des critiques, la recherche d'une intention constitue une démarche *positive*.

Remettant en question l'interprétation courante qui fait du destin d'Emma le centre d'intérêt du roman, Habans se demande si, au fond, ce ne serait pas le personnage de Charles qui serait le véritable moteur de l'intrigue. Partant, ce serait mettre dans l'erreur le parquet et toute la suite des critiques outragés par la conduite d'Emma : « Ne vous semble-t-il pas que, dans la première intention de l'auteur, tout le drame ait dû exister dans l'antagonisme de ces deux individualités : l'officier de santé et le pharmacien<sup>208</sup> ? »

Deux procès d'intention se démarquent du lot. Il s'agit de ceux des critiques Tony Révillon et Charles Baudelaire. L'article du premier s'ouvre sur un aphorisme qui indique en partie le but de l'article : « L'homme est la préface de l'œuvre<sup>209</sup>. » Le critique poursuit par un dialogue qui aurait eu lieu entre lui et ses amis, alors qu'il se trouvait en Bourgogne :

– Connaissez-vous M. Gustave Flaubert ?

Et moi :

– On me l'a montré, il y a quelques jours. Il tournait l'angle de la rue Laffitte et du boulevard. C'est un quasi-quadragénaire. Sa mise est celle d'un homme du monde, correcte et recherchée, sans affectation de dandysme. Sa taille est élevée. Sa physionomie est sérieuse, presque sévère ; le sourire est sans bienveillance, le

<sup>207</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 73.

<sup>208</sup> Habans, *op. cit.*, p. 4.

<sup>209</sup> Tony Révillon, *op. cit.*

regard profond ; le front est large, dégarni aux tempes comme celui des hommes fatigués par des travaux ou des plaisirs excessifs. *Madame Bovary* est son premier livre. Son père était, dit-on, chirurgien à Rouen<sup>210</sup>.

Tout ce qui est relevé au sujet de Flaubert semble implicitement faire écho à son roman : sa mise est sobre, comme son écriture, qui évite les « affectations » de style ; sa physionomie est sévère, comme son point de vue sans complaisance ; son regard est profond, apte à l'observation minutieuse ; son front trahit sa fatigue... Toute la suite de ce dialogue est ainsi conçue, de manière à éclairer certaines facettes de son roman. C'est ensuite que le critique donne la parole à Flaubert lui-même, qui explique son intention : « Il s'est dit à lui-même : "Je produirai une œuvre", et possédé de cet orgueil qui fait les forts, il s'est dit encore : "Cette œuvre ne sera pas médiocre"<sup>211</sup>. » Si cette sorte de procédé a de quoi étonner, il n'empêche qu'elle prête de saines intentions à l'auteur que l'on cherche manifestement à réhabiliter. *Madame Bovary* apparaît ici comme le fruit naturel d'une personnalité sérieuse et portée par des ambitions strictement littéraires.

Un procédé similaire est employé par Baudelaire qui, dans la troisième partie de son article, conçoit un monologue que Flaubert aurait pu se tenir à lui-même au moment de concevoir son roman. S'il ridiculise le public qui ne semble pas avoir compris le projet à l'origine de *Madame Bovary*, ce monologue témoigne néanmoins de sa grande connivence avec Flaubert :

Dans des conditions semblables, un esprit bien nourri, enthousiaste du beau, mais façonné à une forte escrime, jugeant à la fois le bon et le mauvais des circonstances, a dû se dire : « Quel est le moyen le plus sûr de remuer toutes ces vieilles âmes ? Elles ignorent en réalité ce qu'elles aimeraient ; elles n'ont un dégoût positif que du grand ; la passion naïve, ardente, l'abandon poétique les fait rougir et les blesse. — Soyons donc vulgaire dans le choix du sujet, puisque le choix d'un sujet trop grand est une impertinence pour le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle. Et aussi prenons bien garde à nous abandonner et à parler pour notre propre compte. Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ; nous serons, comme dit l'école, objectif et impersonnel<sup>212</sup>. »

---

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 106.



Si Baudelaire est un des rares critiques à avoir identifié l'ironie dans *Madame Bovary*, il est le seul, comme l'écrit Yvan Leclerc, à la « montre[r] en acte, dans cet extraordinaire monologue, équivalent à "La philosophie de la composition" de Poe<sup>213</sup> [...] ». Rappelons que Baudelaire est convoqué devant le tribunal correctionnel quelques semaines avant la publication de cet article et que l'issue de son procès est nettement moins avantageuse pour lui qu'elle ne le fut pour Flaubert. Cette hargne contre la prude et paresseuse bourgeoisie – celle-là même qui a accusé *Les fleurs du mal* d'attenter aux bonnes mœurs<sup>214</sup> – se perçoit partout dans ce monologue qui fait de Flaubert un allié dans l'adversité. Tout compte fait, Baudelaire se montre ici fin lecteur, expliquant par la caricature ce qui a pu motiver Flaubert à choisir, pour héroïne, une bourgeoise adultère de province et, pour méthode, l'analyse et la logique.

On le voit : la réception de *Madame Bovary* est l'occasion d'un affrontement entre deux conceptions de la littérature. Plus encore, elle nous permet de constater que deux tendances critiques sont à l'œuvre, dont une finira par dominer. Il s'agit de celle, positive, que ne rebute pas l'étrangeté mais qui, au contraire, manifeste un élan vers elle. Décrire, comprendre, expliquer, tels sont les trois principes au fondement de ce qui deviendra le champ des études flaubertiennes.

#### *Et Sainte-Beuve ?*

C'est à dessein que nous avons esquivé, tout au long du développement précédent, l'article que Sainte-Beuve fait paraître dans *Le moniteur universel* du 4 mai 1857. La raison en est bien simple : son article est trop important – plus important même que celui de Baudelaire, à nos yeux – pour être traité sur le même plan que les autres commentaires. D'abord, plus de la moitié des commentateurs qui écrivent après cette date se positionnent explicitement par rapport à cet article. L'article de Léon Aubineau, où le nom de Sainte-Beuve apparaît une quinzaine de fois, est presque entièrement consacré à réviser les positions

---

<sup>213</sup> Yvan Leclerc, *op. cit.*

<sup>214</sup> Sur la réception de Baudelaire, voir l'ouvrage d'André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007.

de ce dernier. Ensuite, cet article du *Moniteur* y fait bel et bien apparaître un Sainte-Beuve au « seuil de la modernité<sup>215</sup> », pour reprendre le titre du colossal ouvrage que lui consacre Wolf Lepenies. En effet, Sainte-Beuve y manifeste cet affrontement qui oppose les deux conceptions de la littérature dont nous venons d'indiquer les principaux tenants et aboutissants. Mais, selon Lepenies, cet article « est trop peu courageux et trop moralisant<sup>216</sup> ». De notre point de vue, et malgré les craintes qu'il affiche, cet article se révèle audacieux. Car ce qui en ressort, ce sont bel et bien les qualités esthétiques de *Madame Bovary* et, plus largement, un enthousiasme vis-à-vis du nouveau tournant que semble prendre la littérature française ; les défauts du roman y sont numériquement inférieurs à ses qualités. Ainsi pouvons-nous dire de Sainte-Beuve qu'il se range parmi les critiques favorables à Flaubert, positionnement qui se confirme par une lettre qu'il envoie à ce dernier : « Ne vous justifiez pas trop cependant de *Madame Bovary*. Nous la grondon, mais nous en voulons. Faites-nous-en toujours<sup>217</sup>. »

Voyons d'un peu plus près comment se manifeste cette vision dualiste de la littérature. Au total, trois reproches sont adressés à Flaubert. D'abord, le chroniqueur déplore l'importance accordée aux détails : « [S]a plume se complaît à des curiosités et des minuties de description continue qui nuisent parfois à l'effet total<sup>218</sup>. » Deuxièmement, Sainte-Beuve estime que certaines descriptions sont indécentes, bien qu'il comprenne qu'il s'agit là d'un effet de la méthode de Flaubert : « [I]l y a des détails bien vifs, scabreux, et qui touchent, peu s'en faut, à l'émotion des sens : il eût absolument fallu s'arrêter en deçà<sup>219</sup>. » Enfin, il déplore l'absence d'idéal :

---

<sup>215</sup> Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002 [1997].

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>217</sup> Sainte-Beuve, cité dans Gustave Flaubert, *Correspondance. Tome II*, p. 1368.

<sup>218</sup> Sainte-Beuve, « Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le moniteur universel*, 4 mai 1857, p. 491.

<sup>219</sup> *Ibid.*

Il faudrait peu de chose, à certains moments de ces situations, pour que l'idéal s'ajoutât à la réalité [...]. Tout en me rendant bien compte du parti pris qui est la méthode même et qui constitue l'*art poétique* de l'auteur, un reproche que je fais à son livre, c'est que le bien est trop absent ; pas un personnage ne le représente<sup>220</sup>.

Par ces reproches, surtout les deux derniers, Sainte-Beuve se montre fidèle à la tradition classique. Défenseur du Beau, de la Morale et de l'Idéal, il est amené à préférer les Anciens, dont la conception de l'art coïncide avec celle qu'il défend lui-même : « Cependant, l'office de l'art est-il de ne vouloir pas consoler, de ne vouloir admettre aucun élément de clémence et de douceur, sous couleur d'être plus vrai<sup>221</sup> ? »

Mais que sont ces reproches aux côtés des innombrables qualités qu'il reconnaît à Flaubert ? Ces défauts sont bien peu de chose et sont bien vite oubliés dès lors que l'on porte le regard sur ces lignes placées immédiatement après le réquisitoire : « Voilà mes objections à un livre dont je prise très-haut d'ailleurs les mérites, observations, style (sauf quelques taches), dessin et composition<sup>222</sup>. »

Globalement, par l'ensemble de ses observations, Sainte-Beuve rompt avec la tradition classique. Partout dans son article, il s'enthousiasme du travail réalisé par Flaubert, à commencer par l'une des scènes initiales, la rencontre de Charles et d'Emma : « Se peut-il un plus frais, un plus net tableau, et mieux découpé et mieux éclairé, et où le ressouvenir de la forme antique soit mieux déguisé à la moderne<sup>223</sup> ? » Plus que cela, Sainte-Beuve reçoit le livre de Flaubert comme une manifestation de l'esprit du temps et salue l'avènement du positivisme dans les arts :

[E]n bien des endroits, et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux : science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de

---

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Ibid.*

dureté. Ce sont les caractères que semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles<sup>224</sup>.

Mais ce qui rattache Sainte-Beuve à une conception moderne de la littérature, c'est bien la profession de foi qu'il formule dès l'ouverture de son article et par laquelle, en plus de chercher à se prémunir des ennuis qu'une situation encore trouble pourrait lui attirer – les relents du procès flottent encore dans les airs, trois mois après sa tenue –, il prend nettement position en faveur de Flaubert et de l'autonomie de l'art :

Je n'oublie pas que cet ouvrage a été l'objet d'un débat tout autre qu'un débat littéraire, mais je me souviens surtout des conclusions et de la sagesse des juges. L'ouvrage appartient désormais à l'art, seulement à l'art, il n'est justiciable que de la critique, et celle-ci peut user de toute son indépendance en en parlant.

Elle le peut et elle le doit<sup>225</sup>.

Il n'est pas inutile de rappeler que *Le moniteur* est l'organe officiel du gouvernement français et que ses lecteurs sont ces bons bourgeois conservateurs que Flaubert vilipende à plaisir dans sa *Correspondance*<sup>226</sup>. Y allant d'une flatterie envers le parquet, Sainte-Beuve se montre bien au courant de la situation précaire du roman dont il s'apprête à livrer le contenu à des lecteurs aux aguets. Sa mise au point, qui peut paraître aujourd'hui un peu lâche, ne vise pas autre chose qu'à préparer le terrain pour le public lecteur qui, une fois instruit des nouveaux enjeux de la littérature, sera mieux en mesure d'accueillir le roman de Flaubert. Mais cette mise au point initiale, par laquelle il affirme le caractère souverain de l'art, ne suffit pas à Sainte-Beuve. Encore lui faut-il fonder son droit à tirer *Madame Bovary* de la scène judiciaire pour l'installer sur la scène littéraire. Autrement dit, il lui faut établir son autorité en la matière afin de pouvoir par la suite commenter en toute tranquillité – et en toute souveraineté – le roman. De l'avis de Sainte-Beuve, celui qui est « vraiment critique<sup>227</sup> »,

---

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> Flaubert écrit d'ailleurs à Jules Duplan que « [l']article de Sainte-Beuve a été bien bon pour les bourgeois » (Gustave Flaubert, « À Jules Duplan. 9 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 712).

<sup>227</sup> Sainte-Beuve, *op. cit.*

c'est-à-dire celui qui a dans ses veines « une goutte de ce sang qui animait les Pope, les Boileau, les Johnson, les Jeffrey, les Hazlitt, ou simplement M. de La Harpe<sup>228</sup> », n'hésitera pas à délaisser les œuvres du passé pour se tourner vers les œuvres « vraies et vives<sup>229</sup> » qui paraissent devant lui.

Ce n'est donc pas seulement à une nouvelle conception de la littérature qu'il cherche à habituer le lecteur, mais à une nouvelle conception du rôle de la critique. En prenant appui sur des figures reconnues de la critique littéraire – figures qui furent toutes aussi friandes de nouveautés que lui –, Sainte-Beuve montre bien que le rôle du critique n'est pas de veiller à la sauvegarde des traditions passées, mais « de les saluer au passage, ces nouveaux venus, ou de les canonner vivement<sup>230</sup> ». Pas de complaisance donc. Le critique est désormais un professionnel, qui parle en toute connaissance de cause et qui sait distinguer le bon grain de l'ivraie.

Sainte-Beuve a passé la cinquantaine au moment où il rédige cet article. Chroniqueur au *Moniteur* depuis plusieurs années, il est aussi membre de l'Académie française où il a été reçu en 1845 par Victor Hugo. Il est donc en position d'autorité dans son domaine. La scénographie qu'il déploie en ouverture de son article indique combien la situation des lettres est délicate en ce début du Second Empire. Rien n'a été gagné avec la conclusion de ce procès. La preuve en est bel et bien la situation de Baudelaire qui, la même année, se retrouve aussi sur le banc des accusés, au grand étonnement de Flaubert : « Pourquoi ? Contre quoi avez-vous *attenté* ? [...] Ceci est du nouveau : poursuivre un livre de vers<sup>231</sup> ! » La preuve en est surtout le fait que, malgré la mise au point initiale, il est inquiété par le gouvernement, ainsi qu'en témoigne une note qu'il rédige à l'intention d'Achille Fould, ministre d'État et de la Maison de l'Empereur, qui aurait reçu du ministre de l'Intérieur une plainte au sujet de son article. L'article très désobligeant de Paulin Limayrac, qui conteste au nom de la morale la

---

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Gustave Flaubert, « À Charles Baudelaire. 14 août 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 758.



vision de la nouvelle littérature que défend Sainte-Beuve, aurait d'ailleurs pour principale fonction de rendre compte du mécontentement des élus : « [L]'article du *Constitutionnel* est le résultat et le contrecoup de cette visite de M. Billault, et c'est pour cela que l'article du *Constitutionnel*, quelque assaisonné qu'il soit d'éloges et de précautions, est un mauvais procédé envers M. Sainte-Beuve et envers *Le moniteur*<sup>232</sup>. » Mentionnons que Léon Aubineau sera encore plus dur envers Sainte-Beuve, se réjouissant de ce que son article a contraint « le *Moniteur* à se priver des communications du célèbre critique. Si cette détermination est vraie, nous ne pouvons qu'y applaudir, et nous réjouir de cette sorte de sanction morale administrative<sup>233</sup> ».

Si la réaction à l'article du *Moniteur* est aussi forte, c'est que Sainte-Beuve exprime ici une vision de la littérature qui n'est pas encore admise par tous. Hardi dans le contexte où il paraît, cet article suscite l'enthousiasme de Flaubert qui y voit une consolation à ses misères récentes : « Vous m'avez, en quatre colonnes de journal, payé de toutes mes peines passées. J'ai ma récompense maintenant<sup>234</sup>. » Par sa manière d'apprécier le roman, par sa façon de décrire sans juger – « L'idéal a cessé ; le lyrisme est tari. On en est revenu<sup>235</sup> » –, il se met à distance de la critique normative et annonce bien qu'une nouvelle critique est sur le point de s'imposer. Ainsi donc, l'article de Sainte-Beuve pourrait bien être considéré comme l'emblème de la réception immédiate de *Madame Bovary*, en ceci qu'il en résume les tendances. Il incarne en effet la dualité qui oppose d'abord une vision traditionnelle et une vision moderne de la littérature, ensuite une tendance normative et une tendance positive de la critique.

Ce que manifeste le « moment discursif<sup>236</sup> » qui a fait ici l'objet de la discussion, ce n'est pas la coexistence tranquille de deux paradigmes dans l'attente passive d'une victoire.

---

<sup>232</sup> Sainte-Beuve, cité dans Gustave Flaubert, *Correspondance. Tome II*, p. 1370.

<sup>233</sup> Léon Aubineau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>234</sup> Gustave Flaubert, « À Sainte-Beuve. 5 mai 1857 », *Correspondance. Tome II*, p. 710.

<sup>235</sup> Sainte-Beuve, *op. cit.*

<sup>236</sup> Un moment discursif est un « surgissement dans les médias d'une production discursive intense et diversifiée à propos d'un même événement (Mai 1968, guerre au Kosovo, intervention russe

C'est la lutte entre deux territoires qui, comme deux plaques tectoniques qui se rencontrent, cherchent à imposer leur loi. La publication de *Madame Bovary* est une zone de collision dans l'histoire littéraire, au même titre que cette fameuse querelle qui opposa Boileau et Perrault au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>237</sup>. Elle nous fait assister à la rencontre de ces deux modèles de référence que sont le classicisme et la modernité.

De même que la question posée par Flaubert est inédite, de même la *question* que se pose la critique est aussi appelée à changer. Ce serait là une des conditions essentielles de son évolution. Rappelons que selon Jauss, « toute œuvre est réponse à une question, et la question qu'à son tour doit poser l'interprète, consiste à reconnaître, dans et par le texte de l'œuvre, ce que fut la question d'abord posée, et comment fut articulée la réponse<sup>238</sup> ». Cette nouvelle question à poser au texte – celle de l'intentionnalité – constitue un des enjeux capitaux de tous ces discours dont *Madame Bovary* est l'objet lors de sa parution. La réception de *Madame Bovary* est en effet l'occasion pour la critique de réfléchir sur elle-même – *Quelle question doit-on poser au texte ?* –, de songer à son rôle, à sa méthode, voire à son avenir... Corollairement à cet affrontement entre deux visions de la littérature, on voit donc se déployer ici deux conceptions de l'activité critique qui découlent des paradigmes dont nous avons tenté d'indiquer les principaux paramètres.

Ainsi, les critiques attachés à la tradition – le Beau, la morale, l'idéal – préconisent-ils une approche *normative*, travaillant à indiquer ce que les œuvres devraient être. Partout dans sa *Correspondance*, Flaubert blasphème contre chacun de ces articles au fur et à mesure qu'ils paraissent. Dans son ouvrage *Gustave Flaubert, critique*, Claire-Lise Tondeur rappelle que l'écrivain

---

en Tchétchénie, Coupe du monde de football, Festival de Cannes, crise de la vache folle, ...), et qui se caractérise par une hétérogénéité multiforme (sémiotique, textuelle, énonciative)» (Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 389).

<sup>237</sup> Les enjeux qui sous-tendent cette querelle sont fort bien expliqués par Marc Fumaroli dans son ouvrage *La querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, Gallimard, 2001).

<sup>238</sup> Jean Starobinski, « Préface », dans Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1972], p. 17.

trouve ces critiques professionnels incompetents, très souvent même néfastes car ils appliquent des critères sans rapport avec l'œuvre ; soit totalement étrangers à l'œuvre, tels les critères moraux, soit imposés de l'extérieur, c'est-à-dire basés sur des règles, de la grammaire ou de l'histoire, au lieu de s'occuper de l'œuvre en soi. Aussi le besoin d'une critique compétente et équitable se fait-il sentir<sup>239</sup>.

À l'opposé de cette critique « policière » se trouvent – bien qu'en nombre restreint – les représentants de la modernité, réceptifs à la nouveauté, forts des particularités de leur époque (essor de la science, notamment) et de l'autonomie de l'art et préconisant une approche *positive*, dans leur désir de décrire les œuvres telles qu'elles sont. C'est à ceux-là que Flaubert écrit pour les remercier : Sainte-Beuve, de Cormenin, Baudelaire, Le Royer de Chantepie, etc.

Dans leur étude consacrée à la délégation du jugement esthétique, Philippe Urfalino et Catherine Vilkas constatent que les raisons qui conduisent les divers protagonistes impliqués dans l'acquisition d'œuvres d'art à déléguer ou à ne pas déléguer le jugement aux experts ressortissent non seulement aux intérêts en jeu dans les choix à effectuer, mais aussi « à la nature du jugement porté sur les œuvres<sup>240</sup> ». Selon les auteurs de cette étude, il y aurait deux manières d'opérer un jugement esthétique. La première manière suppose que

le jugement sur les œuvres met en jeu une connaissance ou du moins une capacité, obtenue par l'apprentissage, l'expérience ou le don, partageable de droit et qui devrait s'imposer à tous, mais qui de fait est l'apanage de quelques-uns : les experts dont nous devons suivre les avis. C'est la vulgate humienne<sup>241</sup>.

La seconde vulgate procèderait de la philosophie kantienne. Elle en retient

la coupure absolue entre connaissance et jugement de goût. Ce dernier, étant jugé essentiellement subjectif et déterminé sans concept, ne peut faire l'objet de

---

<sup>239</sup> Claire-Lise Tondeur, *Gustave Flaubert, critique : thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 1.

<sup>240</sup> Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1995, p. 109.

<sup>241</sup> *Ibid.*

« dispute ». Personne ne peut, au nom de son savoir, prétendre fonder en raison la validité de son jugement<sup>242</sup>.

Les tenants d'une telle vulgate se refusent habituellement à la délégation, puisque celle-ci « met en cause l'idée même d'une expertise<sup>243</sup> ». Autrement dit, en vertu de la vulgate kantienne, il serait vain pour les « élus » de recourir, pour trancher un problème d'acquisition, à une expertise externe afin de rendre plus appréciable une œuvre qui a déjà heurté leur goût. Il y a ainsi incommunicabilité entre jugement de goût et jugement de l'entendement qui, lui, se montre sensible au mouvement de l'histoire et se fonde sur une appréciation détachée de tout affect. C'est, en somme, l'appréciation qui « intellectualise ».

Citant un membre de conseil d'administration partageant son expérience au sujet d'une demande d'expertise, Urfalino et Vilkas mettent bien en évidence, par l'exemple, ce qui distingue ces deux modes perceptifs : « En Art, on aime ou pas, il y a de l'affectivité. Là, c'était totalement intellectualisé : on ne vous demande pas d'aimer, mais de comprendre, de suivre, d'adhérer à la démarche de l'artiste<sup>244</sup>. » Il est bien sûr question ici de la vulgate humienne.

La distinction entre ces deux manières de poser un jugement esthétique met en évidence ce qui oppose les deux formes de critique que nous avons étudiées au cours de ce chapitre et dont le principal objet de conflit semble bien tenir de cette opposition irréconciliable entre « jugement de goût » et « connaissance ». Cette distinction permet de poser l'une des conditions essentielles à l'établissement d'une véritable critique flaubertienne, moderne et savante. C'est ainsi que « comprendre, suivre, adhérer à la démarche de l'artiste » – termes qui ne sauraient mieux caractériser le regard que portent sur *Madame Bovary* des critiques tels que Sainte-Beuve et Baudelaire – apparaissent comme des étapes conditionnelles à la constitution d'un véritable savoir sur *Madame Bovary* et, partant, à la distinction entre critique journalistique et critique savante. Nous verrons, dans le chapitre suivant, quel héritage le premier réseau des flaubertiens retient de cet épisode inaugural de la

---

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

réception de *Madame Bovary*. Il s'agira surtout de dégager les principes au fondement de cette première critique « savante » et de déterminer quelle part l'investigation biographique a pu jouer dans l'avènement de cette dernière. Nous posons toujours l'hypothèse que la biographie a contribué à sortir la critique des bannières normatives pour l'inscrire dans une véritable démarche interprétative.



### PARTIE III

#### FABRIQUER FLAUBERT ET SON OEUVRE

## CHAPITRE 5

### ENTRE CRITIQUE JOURNALISTIQUE ET CRITIQUE SAVANTE : LA CRITIQUE SYMPATHIQUE. LES PREMIERS FLAUBERTISTES (1874-1892)

Il n'aimait guère la critique, Flaubert. Il ne la trouvait intelligente que lorsqu'elle était « sympathique ». Nous en sommes tous un peu là.

Jules Claretie (1884)

Janvier 1858. L'année vient à peine de commencer que déjà se multiplient les rétrospectives de l'année précédente. C'est à qui parviendra le mieux à faire ressortir ce qui, de l'année 1857, a marqué le paysage littéraire. Incontestablement, *Madame Bovary* fut l'événement de l'année. « Mais le plus grand succès de l'année, en tout comptant, c'est le premier roman d'un écrivain normand<sup>1</sup> [...] », rapporte Jules Janin dans l'*Almanach de la littérature et des beaux-arts*. Dans la longue étude qu'il consacre à Barrière, Flaubert et Baudelaire, les trois représentants de la « littérature brutale », Jean-Jacques Weiss abonde dans ce sens et, tout en désapprouvant un roman comme *Madame Bovary*, reconnaît que c'est pour Flaubert « qu'a été la meilleure part de ces triomphes. Jamais auteur n'est passé plus soudainement de l'obscurité dans la pleine gloire<sup>2</sup> ». « [C]'est un événement littéraire<sup>3</sup> », raconte à son tour, quoiqu'à regret, le moraliste Granier de Cassagnac dans *Le réveil*.

---

<sup>1</sup> Jules Janin, « Histoire littéraire et dramatique de l'année [1857] », *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, Paris, Pagnerre, Libraire-éditeur, 1858, p. 18.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Weiss, « La littérature brutale », *Revue contemporaine*, janvier-février 1858, p. 145. Cette étude sera jointe à ses *Essais sur l'histoire de la littérature française*, publiés en 1891. En introduction, Weiss y ajoutera cette phrase, rendue possible par le recul historique dont il dispose alors : « L'année 1857 a vu s'accuser nettement chez nous une évolution littéraire et morale [...] » (« De l'époque actuelle. La littérature brutale », dans *Essais sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 113.)

<sup>3</sup> A. Granier de Cassagnac, « La bohème dans le roman. *Madame Bovary* », *Le réveil*, 13 février 1858, p. 26.

Que ces journalistes fassent de la publication de *Madame Bovary* un événement heureux ou malheureux de l'actualité littéraire, une chose leur est commune : les commentaires qu'ils formulent sont soutenus par les mêmes motivations que celles qui ont animé toute la réception de l'année 1857, d'où leur rattachement à la réception dite immédiate.

En effet, les articles qui paraissent dans la décennie suivant la première publication de *Madame Bovary* s'inscrivent dans le contexte de réception de 1857. On manifeste encore le besoin de réagir à la parution de ce succès de scandale ou, pour reprendre les mots d'Alfred Nettement, de ce « scandaleux succès<sup>4</sup> ». Autrement dit, la publication de *Madame Bovary* ne va pas encore de soi. Il faut dire que les effluves du procès flottent toujours dans l'air et que l'Empire surveille encore d'aussi près ce qui se publie. Pour preuve : la suspension du journal *L'univers* en 1860 ; la suppression, par le ministre de l'Instruction publique, du cours d'Ernest Renan au Collège de France, à la suite de la publication de sa *Vie de Jésus*, en 1863 ; les procès pour outrage à l'Empereur intentés au journal républicain *Le réveil*, en 1868, puis à Henri Rochefort, directeur de *La lanterne*, la même année... Témoignent encore de ce climat de haute surveillance la manière dont les journalistes font allusion au procès intenté contre l'auteur de *Madame Bovary*. « Ce livre a causé bien des tumultes ; il est devenu le motif de justes sévérités<sup>5</sup> [...] », écrit Jules Janin, rappelant par là la déconsidération qui pèse encore sur ce livre... Le même esprit précautionneux se dégage de la série des trois articles qu'Arsène Legrelle publie dans la *Revue de l'instruction publique, de la littérature et des sciences* : « On ne doit point chercher ici une réhabilitation scandaleuse des pages mauvaises et des profanations inutiles de *Madame Bovary*<sup>6</sup>. » Autre élément contextuel important, la mise à l'index officielle du roman en 1864 explique encore le fait que le discours qui lui est consacré tarde à se renouveler. En effet, ainsi que l'explique Jean-Baptiste Amadiéu,

le roman fut condamné et sa lecture interdite, non seulement en France mais dans toute la « République chrétienne » par la Congrégation de l'Index, tribunal romain

<sup>4</sup> Alfred Nettement, « Gustave Flaubert », dans *Le roman contemporain. Ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence*, Paris, Jacques Lecoivre, libraire-éditeur, 1864, p. 120.

<sup>5</sup> Jules Janin, *op. cit.*, p. 19.

<sup>6</sup> Arsène Legrelle, « Du réalisme », *Revue de l'instruction publique, de la littérature et des sciences*, 18 août 1859, p. 314.

de l'Église catholique qui veille à prévenir les fidèles contre les lectures susceptibles d'atténuer leur foi ou de corrompre leurs mœurs<sup>7</sup>.

Ajoutons à cela que plusieurs articles qui paraissent après 1857 ont pu être rédigés dans la foulée du procès ou un peu après, les délais de publication étant alors ce qu'ils sont. Qui sait si Montpont – Joseph-Xavier Boniface, de son vrai nom –, qui publie sa monographie *Les chantres de l'adultère* en 1859, n'a pas rédigé la section sur Gustave Flaubert au moment de la parution de *Madame Bovary* ?

Ensuite, ne sont-ce pas encore les mêmes arguments qui se retrouvent sous la plume de ces critiques – majoritairement défavorables à *Madame Bovary* – dans la décennie 1860 ? « Tout ce qui est idéal est aujourd'hui méprisé<sup>8</sup> », se désole Jean-Jacques Weiss, pour qui Barrière, Flaubert et Baudelaire « frappent d'abord par un caractère commun d'audace brutale et de sang froid dans l'expression du vice<sup>9</sup> ». Granier de Cassagnac, fervent défenseur de la doctrine classique, observe pour sa part que Flaubert consomme « le naufrage de l'art et celui de la morale<sup>10</sup> ». Ces critiques appartiennent au même *temps*, au même *climat* que celui qui a vu paraître la première édition de *Madame Bovary* et, à l'instar des premiers commentateurs, ils se montrent tout aussi pressés de se positionner vis-à-vis de cette nouvelle école à la tête de laquelle Flaubert semble vouloir s'imposer, d'où la parenté des arguments avancés.

Un autre aspect rattachant ces critiques à la réception immédiate, outre la parenté du contexte et des arguments, réside dans le fait qu'ils cherchent encore à *agir* sur le lecteur, pour qui « il est toujours dangereux de rendre l'inconduite d'une femme intéressante<sup>11</sup> ». En

---

<sup>7</sup> Jean-Baptiste Amadiou, « La mise à l'index de *Madame Bovary*, le 20 juin 1864 », *Revue Flaubert*, n° 8, 2008, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/amadiou.php>>, consulté le 3 janvier 2014. Cet interdit n'est levé qu'au moment du concile Vatican II, dans les années 1960.

<sup>8</sup> Jean-Jacques Weiss, « La littérature brutale », *op. cit.*, p. 146.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>10</sup> A. Granier de Cassagnac, *op. cit.*, p. 26.

<sup>11</sup> Montpont, « Gustave Flaubert », dans *Les chantres de l'adultère*, Paris, Ledoyen, libraire-éditeur, 1859, p. 37.

critique éclairé, et puisqu'il est encore temps de le faire, on a toujours à cœur de séparer le bon grain de l'ivraie pour le plus grand profit de la postérité. C'est bien ce que tâche d'accomplir Gustave Merlet, qui croit que les générations suivantes oublieront Flaubert, « que la valeur de l'écrivain ne triomphe[ra] pas de l'indignité de sa fable<sup>12</sup> ». Dans la même perspective, on sent le besoin d'indiquer si oui ou non Flaubert est un écrivain, si *Madame Bovary* est une œuvre. C'est ainsi qu'Alcide Dussolier, comparant *Salammbô* qui vient de paraître au premier roman de Flaubert, considère que « *Madame Bovary* est [...] une œuvre remarquable<sup>13</sup> », mais refuse de reconnaître à Flaubert le titre de créateur : « Devrons-nous saluer en M. Flaubert un créateur ? Je ne le crois pas<sup>14</sup>. » L'étude de *Salammbô*, qui suit aussitôt celle du premier roman de Flaubert, lui permet de réaffirmer ce jugement : « M. Flaubert n'est point un créateur, un inventeur<sup>15</sup> [...]. » Clément de Ris, lui, remet en question la *littérarité* de *Madame Bovary* : « Aussi emporte-t-on de ce livre une impression semblable à celle causée par la lecture d'un ouvrage de médecine expérimentale<sup>16</sup>. » Plusieurs de ces critiques agissent comme si la carrière d'écrivain de Flaubert était incertaine, comme s'il fallait statuer à ce sujet, voire comme si ce dernier était dans l'attente d'un verdict de leur part, d'où la multiplication des énoncés formulés à la deuxième personne. Par exemple, dans son bilan pour l'année 1858, Gustave Vapereau estime qu'Emma pourrait être « un sujet intéressant dans une clinique ou dans une maison de santé, n'en faites pas l'héroïne d'un livre<sup>17</sup> ». En somme, le contexte, les arguments et les motivations rattachés au discours critique de cette période – et même un peu au-delà – n'ont de cesse de nous ramener aux premiers commentaires qu'a suscités *Madame Bovary*.

<sup>12</sup> Gustave Merlet, « Le roman physiologique. *Mme Bovary* par M. Gustave Flaubert », *Revue européenne*, vol. 2, tome IX, 1860, p. 739.

<sup>13</sup> Alcide Dussolier, « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert (Michel Lévy, éditeur) », *Revue française*, 31 décembre 1862, p. 117.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>16</sup> L. Clément de Ris, « Les notabilités littéraires depuis dix ans – 1848-1859 » [février-juillet 1859], dans *Critiques d'art et de littérature*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1862, p. 312.

<sup>17</sup> Gustave Vapereau, « Succès du roman physiologique : M. G. Flaubert », *L'année littéraire et dramatique*, Paris, Hachette, 1859, p. 52.



*Un tournant dans la réception de Madame Bovary*

Qu'est-ce qui permettra le renouvellement du discours critique consacré à *Madame Bovary* ? Mentionnons, avant de répondre à cette question, qu'entre 1865 et 1874, on ne recense aucun article consacré entièrement ou partiellement à l'étude de *Madame Bovary*. Outre la mise à l'index du roman, la publication de *Salammbô*, en 1862, explique en partie cette ellipse de près de dix ans. Ce deuxième roman que publie Flaubert déchaîne à sa sortie encore plus de critiques que ne l'avait fait *Madame Bovary*. Au total, une cinquantaine d'articles paraissent dans les mois qui suivent la publication de *Salammbô*, reléguant ainsi *Madame Bovary* au second plan de la discussion<sup>18</sup>. Puis vient la publication de *L'éducation sentimentale*, en 1869, ainsi que, en 1874, *Le candidat* et *La tentation de saint Antoine*. La publication de ces romans, tout en freinant la discussion sur le premier roman de Flaubert, permettra de prendre du recul et d'adopter une nouvelle perspective sur lui.

Autre élément non négligeable, la fin de l'Empire et la proclamation de la République, en septembre 1870, modifieront le discours que l'on porte sur la littérature :

Comme on pouvait le prévoir, dès le 10 septembre 1870, un décret du gouvernement de la Défense nationale proclamait la liberté de la presse et attribuait le jugement des infractions commises par cette voie aux cours d'assises, attribution de compétence réduite, dès décembre 1875, en matière d'outrages aux bonnes mœurs<sup>19</sup>.

Il importe de prendre en considération cette donnée dans la compréhension des enjeux qui marquent la réception ultérieure de *Madame Bovary*. Ainsi donc, même si l'Église maintient sa condamnation du roman, les critiques, à partir de la décennie 1870, y reviennent et ne se privent pas d'en faire l'analyse, allant même jusqu'à pourfendre ceux qui avaient déprécié le roman au nom de critères moraux.

---

<sup>18</sup> Il importe néanmoins de souligner que la grande majorité des commentateurs de *Salammbô* évoquent le premier roman de Flaubert dans leurs articles, comme le feront d'ailleurs les commentateurs de ses autres romans.

<sup>19</sup> André Laingui, « Les magistrats du XIX<sup>e</sup> siècle, juges des écrivains de leur temps », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 44, 1992, p. 225, en ligne, <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1992\\_num\\_44\\_1\\_1788](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1992_num_44_1_1788)>, consulté le 3 janvier 2014.

Enfin, la mort de Flaubert, en mai 1880, contribue à modifier encore davantage le regard que l'on porte sur *Madame Bovary*, considéré désormais comme partie d'un tout dont on cherchera à cerner le principe de cohésion. Forcément, le ton et les enjeux changent. On ne s'adresse plus à « M. Gustave Flaubert » ; on parle de « Flaubert », vocable encore pourvu de ses attaches anecdotiques mais auquel s'ajouteront désormais quelques-uns des attributs de la *fonction-auteur*. À cet auteur, on associera *Madame Bovary*, jadis œuvre incertaine, objet mouvant susceptible de varier au fil des nouvelles éditions, et maintenant objet appelé à se durcir avec le temps, à mesure que s'accumuleront sur lui des couches innombrables de connaissances...

La publication par Flaubert de ses autres romans, l'effondrement de l'Empire et le décès de l'auteur sont ainsi trois des plus importants facteurs qui nous paraissent avoir permis le renouvellement du discours sur *Madame Bovary*, consommant ainsi la rupture entre sa réception immédiate et sa réception ultérieure. En même temps, ces changements permettent d'entrevoir ce qui fera la différence entre la critique journalistique – critique d'humeur, chargée d'affects – et la critique savante, du moins en passe de le devenir. Ce sont les conditions propres à l'affirmation de cette dernière que nous tâcherons de mettre en évidence dans le présent chapitre.

#### *Un article programmatique...*

L'article que le critique d'art Philippe Burty signe dans la *Renaissance artistique et littéraire* en 1874 est le signe d'un renouveau dans la réception du premier roman de Flaubert. Prenant prétexte de la réédition récente de *Madame Bovary* chez Charpentier puis chez A. Lemerre, cet article ne porte pas sur le roman à proprement parler, mais sur les circonstances de sa première réception. Informant le lecteur que la nouvelle édition comporte les pièces du procès intenté contre l'auteur, il s'agit d'abord pour Burty de rappeler le contexte dans lequel Flaubert a d'abord fait paraître *Madame Bovary*. Il est ainsi amené à évoquer le procès des Goncourt puis celui de Baudelaire, de même que l'interdit de publication qui frappa Gautier. Burty ne manque pas d'ironiser sur la prétention de l'Empire à régler l'ordre public par le contrôle des lettres. Mais derrière la dénonciation de l'hypocrisie sociale, ce que disent surtout ces lignes, c'est que l'on est désormais *ailleurs* :

Oui, l'empire eut de ces effarouchements. Il avait sauvé l'ordre et la propriété par le sabre. Il avait à sauver la religion et le goût public par le tribunal. Il savait jusqu'où la littérature devait aller pour ne point troubler les âmes, pour faire les ménages tranquilles, pour affermir l'autorité morale des pharmaciens<sup>20</sup>.

De l'avis de Burty, il est déplorable que *Madame Bovary* passe pour un livre immoral aux yeux de la génération qui a été témoin du procès. Et il faut craindre que cette réputation colle encore longtemps au roman : « C'est sous le manteau que se le passeront encore ceux qui vont le lire<sup>21</sup> [...] » C'est ainsi que son article devient une invitation à une lecture *autre* : « Combien chercheront à se prouver à eux-mêmes que la pensée de l'écrivain a été sereine, que son jugement a été ferme, que sa plume a été prudente, que son système a été rigoureux<sup>22</sup>. »

Burty clôt son article en citant la fameuse lettre du 18 février 1857 envoyée par Flaubert à Louise Pradier aux lendemains de son procès – celle où il se plaint de ce que ce procès intenté contre son livre est étranger à l'art et où il s'inquiète du sort réservé à ses autres œuvres à paraître. La publication de la correspondance n'étant pas encore chose faite, cette lettre est portée à l'attention du public dans un dessein bien précis : briser l'impression que l'on garde que *Madame Bovary* est un roman immoral et prouver la grande sensibilité de Flaubert :

Cette lettre montre que l'écrivain moderne n'est point un Siméon stylite jetant les pages de son œuvre du haut d'un chapiteau inaccessible ; que s'il entend les applaudissements de la foule, les menaces troublantes montent aussi jusqu'à lui ; que l'artiste ressent aussi douloureusement que le premier imbécile venu l'injure faite à ses intentions ; et enfin que l'empire avait dans son programme, que d'autres reprennent en sous-œuvre, la haine de toutes les énergies<sup>23</sup>.

Cet article donne le ton et indique les enjeux de la critique à venir ; il constitue en quelque sorte la *grammaire* de la réception ultérieure de *Madame Bovary*. Burty souhaite voir

---

<sup>20</sup> Philippe Burty, « Sur *Madame Bovary* », *La renaissance artistique et littéraire*, vol. 3, n° 3, 1<sup>er</sup> février 1874, p. 26.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

s'établir une distance entre les circonstances de la première publication et la réception de ces nouvelles éditions de *Madame Bovary*. Il invite le lecteur à lire autrement *Madame Bovary*, à porter notamment attention à son « système ». Il cherche également à présenter au public quel type d'écrivain est Flaubert. En « écrivain moderne », Flaubert, quoique entièrement voué à son art, n'en est pas moins rattaché aux autres hommes, pourvu qu'il est d'une extrême sensibilité. La table est mise pour les successeurs de Burty...

### *Distanciation critique*

La prise de distance par rapport à la réception immédiate de *Madame Bovary* est sans doute l'un des traits les plus marquants de cette autre phase de sa réception. Il s'agit pour les critiques non seulement de dénoncer le procès intenté contre l'auteur, mais aussi de réfuter les arguments dont les journalistes ont pu se servir pour déprécier le roman.

C'est l'étude qu'Émile Zola fait paraître dans *Le messager de l'Europe*, en novembre 1875, qui ouvre cette nouvelle phase dans la réception de *Madame Bovary*. Comme Burty, Zola estime important de rappeler le contexte dans lequel *Madame Bovary* a paru : « On était alors dans la grande pruderie des premières années de l'Empire<sup>24</sup>. » Il juge tout aussi important de souligner la non-pertinence de l'accusation, de même que l'incompétence des magistrats :

Un chef-d'œuvre de notre langue y est traité comme une mauvaise action ; l'avocat impérial en fait une critique bouffonne et lamentable, attaquant les pages les plus belles, pataugeant dans l'art en magistrat ahuri, émettant en littérature des idées violentes qu'il aurait dû garder pour les cas de vol et d'assassinat. Rien n'est plus désastreux qu'un homme grave, croyant avoir la mission d'accourir au secours des bonnes mœurs, que personne ne songe à menacer<sup>25</sup>.

Désormais, cette coupure entre la littérature et la morale, tant souhaitée par les Desdemaines, Sainte-Beuve et Baudelaire, semble consommée. À constater le ton sur lequel ces critiques reviennent sur ces faits judiciaires, on saisit bien qu'une nouvelle vision de la littérature a fini par s'affirmer, que l'horizon d'attente n'est plus le même. Et c'est d'ailleurs

<sup>24</sup> Émile Zola, « Gustave Flaubert et ses œuvres » [1875], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 362.

<sup>25</sup> *Ibid.*

en prenant acte de cette nouvelle vision que la critique pourra véritablement comprendre les œuvres nouvelles et en tirer une satisfaction intellectuelle, au dire de Jules de Gaultier :

Ce n'est pas en atténuant la rigueur de ces principes, mais en les acceptant, au contraire, dans leur sens le plus strict, qu'il est possible d'expliquer comment le pur amour de la forme et l'absence voulue de toute opinion chez l'artiste, peuvent produire et produisent seuls des œuvres suggestives pour l'esprit critique d'opinions morales et d'aperçus psychologiques tout neufs<sup>26</sup>.

Marius Topin, auteur d'une monographie sur les romanciers de son temps, se montre tout aussi choqué du sort subi par Flaubert, avouant ne pas comprendre « les ridicules poursuites dont le chef-d'œuvre de M. Flaubert a été l'objet sous l'empire<sup>27</sup> ». Car selon lui, aucun livre n'est dangereux ; seule la constitution d'un tempérament y est pour quelque chose dans le mal qu'un livre peut faire. De surcroît, soutient Topin, « les œuvres de l'esprit sont seulement justiciables de la critique<sup>28</sup> [...] ». Jules Lemaître va plus loin encore dans son indignation passionnée lorsque, en ouverture de son article, il fustige ces « moutons de Panurge<sup>29</sup> » qui ont fait subir à Flaubert « le plus ridicule des procès<sup>30</sup> ». Ce dernier fut d'autant plus scandaleux que l'on a présenté au juge « les pages les plus vives du roman détachées du contexte et par là dépouillées de leur vrai sens<sup>31</sup> [...] ». En plus d'être maladroit et incompetent, le ministère public fut donc malintentionné. Chez tous ces critiques, auxquels il faudrait encore ajouter les noms de Brunetière, de Maupassant, de Dubosc, etc., il y a donc nécessité de rendre justice à Flaubert, de réparer le tort qui lui a été fait sur le banc correctionnel, mais aussi de défendre la nouvelle conception de l'art dont ce dernier fut l'un

---

<sup>26</sup> Jules de Gaultier, *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892, p. 2.

<sup>27</sup> Marius Topin, « M. Gustave Flaubert », dans *Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1876, p. 175.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Jules Lemaître, « Romanciers français contemporains. M. Gustave Flaubert », *La revue politique et littéraire*, vol. 9, n° 15, 11 octobre 1879, p. 342.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*



des premiers promoteurs. D'aucuns reconnaissent néanmoins que ce procès, qui devait nuire au roman, lui a finalement donné « un retentissement extraordinaire<sup>32</sup> ».

Il n'y a pas que les magistrats de l'empire qui ont été durs à l'endroit de l'auteur de *Madame Bovary*. Ce dernier a aussi été malmené par les commentateurs de l'époque, par les « critiques utilitaires<sup>33</sup> », comme les appelle Jules de Gaultier. S'il faut prendre ses distances par rapport à eux, c'est d'abord que rien de valable ne ressort de leurs commentaires. C'est du moins ce que constate Émile Montégut dans la *Revue des deux mondes* en 1876 : « Vingt ans se sont écoulés depuis l'apparition de *Mme Bovary* [sic], et cependant personne encore, à notre avis, n'a porté sur ce livre remarquable un jugement sérieux<sup>34</sup>. » Brunetière valide ce constat lorsqu'il écrit que forcément on écrira « tôt ou tard, à l'occasion de ce livre, un intéressant et curieux chapitre d'histoire littéraire<sup>35</sup> ». C'est dire que de tous ceux qui ont écrit jusqu'alors sur ce roman, personne n'en a dégagé la pleine mesure. Selon Zola, la raison en est simple : « [C]'est que les livres de Gustave Flaubert sont trop convaincus et trop originaux pour le public parisien<sup>36</sup>. »

Ces critiques – ceux qui font entrer *Madame Bovary* dans une nouvelle phase de sa réception – se positionnent donc au-dessus des premiers commentateurs en prétendant pouvoir apporter un éclairage pertinent, sérieux et rigoureux sur l'œuvre de Flaubert. Et force est de constater que cette distanciation s'opère la plupart du temps sous le mode du dénigrement. Ainsi Maupassant pourfend-t-il ces « cerveaux rudimentaires des gens bien

---

<sup>32</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 362.

<sup>33</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 5.

<sup>34</sup> Émile Montégut, « Les nouveaux romanciers – MM Gustave Droz, André Theuriet, Alphonse Daudet », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> décembre 1876, p. 626. La présence, dans notre corpus, de cet article qui ne traite de *Madame Bovary* que de manière secondaire pourrait sembler curieuse à première vue. Si nous l'avons retenu, c'est que plusieurs critiques, notamment Bourget, Brunetière et de Gaultier, y font référence et considèrent qu'il marque une étape dans la réception de *Madame Bovary*. Selon Jules de Gaultier, par exemple, « M. Montégut a le premier signalé la portée psychologique et morale de l'œuvre de Flaubert [...] » (Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 1).

<sup>35</sup> Ferdinand Brunetière, « Gustave Flaubert », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1880, p. 840.

<sup>36</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 372.

pensants<sup>37</sup> » qui continuent, même après la publication de *Salammbô* et de *La tentation de saint Antoine*, de prétendre que Flaubert est un matérialiste. Au total, Maupassant fait paraître une dizaine d'articles sur Flaubert, biographiques pour la plupart. Dans le premier, publié dans *La république des lettres* en 1876, il se donne justement pour tâche de rétablir les faits au sujet de l'auteur de *Madame Bovary*, sur qui la critique s'est trompée : « *Madame Bovary* paraît, et voilà tout le monde bouleversé. Pourquoi ? Parce que M. Flaubert est un idéaliste<sup>38</sup> [...]. » Qui de mieux autorisé que Maupassant, écrivain lui-même, pour apprécier ce qui fait la force de Flaubert ? Cette force que ni le public ni la critique n'ont été en mesure de percevoir, elle lui éclate aux yeux : c'est celle de la forme. Le public n'entend pas grand-chose à ce sujet : « Le public entend généralement par "forme" une certaine sonorité des mots disposés en périodes arrondies, avec des débuts de phrases imposants et des chutes mélodieuses<sup>39</sup>. » Jules Lemaître se montre aussi méprisant envers les premiers commentateurs de *Madame Bovary*, notamment envers ceux qui ont reproché au roman d'être immoral. Il n'y voit « d'explication que l'inintelligence ou la légèreté d'un grand nombre de lecteurs<sup>40</sup> ». C'est ainsi qu'il s'attache à dégager du roman ses principales nouveautés, ses principes de fonctionnement et, surtout, la « nécessité » de sa composition. C'est bien sa prétendue clairvoyance qui lui permet d'apprécier le roman pour ce qu'il est et d'en tirer du plaisir. Selon lui, d'ailleurs, une des raisons qui expliquent pourquoi les premiers lecteurs n'ont pas apprécié le roman, c'est qu'ils ne détectaient pas l'ironie : « C'est pour cela que ce roman n'*amuse* pas les demi-lettrés ; ils ne savent où ils en sont<sup>41</sup> [...]. » Nulle part ailleurs que dans l'article de Ferdinand Brunetière l'on perçoit mieux la vive intention de réfuter tous ces discours qui ont dénigré *Madame Bovary*. Brunetière estime qu'« on peut dire aujourd'hui que la plupart faisaient fausse route<sup>42</sup> ». Son article est clairement rédigé à

---

<sup>37</sup> Guy de Valmont [Guy de Maupassant], « Gustave Flaubert » [1876], dans Didier Philippot, *op. cit.*, p. 376.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 346.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 841.

l'intention des « malintentionnés<sup>43</sup> » qui, comme Alcide Dussolier, refusent de voir en Flaubert un inventeur. Selon Brunetière, Flaubert est un inventeur grâce notamment à la manière dont il se sert de la comparaison dans *Madame Bovary* – la comparaison permet d'établir des correspondances entre les sensations et les sentiments des personnages : « Nous pouvons donc dire qu'il a tiré d'un procédé connu des effets nouveaux, et inventer, en littérature qu'est-ce autre chose<sup>44</sup> ? » En historien de la littérature, il entrevoit pour *Madame Bovary* une place légitime au palmarès des œuvres classiques, car elle est « composée comme une œuvre classique, jetée d'un bloc, ferme en son assiette, une, rapide, admirablement développée. Brutale d'ailleurs, et pénible à lire, mais non pas immorale<sup>45</sup> ». L'énonciation fait ici entendre en sourdine ces voix qui ont fustigé *Madame Bovary*, voix que Brunetière cherche à faire taire définitivement afin que rejaillisse de son silence de mort la parole pleine de Flaubert.

#### *Le sacre de l'artiste*

On le perçoit bien chez Brunetière ; cela est aussi manifeste parmi l'ensemble des critiques : à la nécessité de rectifier ce qui a été dit au sujet de *Madame Bovary* s'ajoute celle de faire reconnaître Flaubert comme écrivain. Il s'agit donc de statuer sur son rapport à la littérature et d'invalidier le jugement de tous ces critiques qui, en 1857, refusaient de le considérer comme un créateur, prétextant qu'en ne cherchant qu'à reproduire le réel il n'a rien inventé. Selon Zola, ce que Flaubert a au contraire réussi à créer, c'est « toute une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman<sup>46</sup> ». Avec Flaubert, « [l]e code de l'art nouveau se trouvait écrit<sup>47</sup> ». Pour cette raison, et parce que la littérature fut l'unique occupation de sa vie, il n'y a « pas un homme qui mérite mieux le titre d'écrivain ; celui-là a

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 832.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 833.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 842.

<sup>46</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 353.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 351.

donné son existence entière à son art<sup>48</sup> ». Plus encore, toujours de l'avis de Zola, Flaubert est un grand écrivain, le « plus grand écrivain que notre littérature compte en ce moment<sup>49</sup> ». Marius Topin et Guy de Maupassant vont dans ce sens. Tandis que le premier « salu[e] en M. Flaubert un écrivain<sup>50</sup> [...] », le second précise que « Flaubert est l'écrivain de l'art difficile, simple et compliqué en même temps<sup>51</sup> [...] ». La reconnaissance du statut d'écrivain est un thème important de ce premier article que Maupassant consacre à Flaubert. Plus qu'un écrivain, Flaubert « est avant tout un artiste<sup>52</sup> [...] ». Brunetière se montre aussi désireux de régler cette question une fois pour toutes, affirmant, dès l'ouverture de son article, qu'« [a]vant tout et par-dessus tout Flaubert fut un artiste : artiste par ses qualités, artiste aussi par ses défauts<sup>53</sup> ».

À ces proclamations réhabilitantes s'ajoute la définition des paramètres en vertu desquels Flaubert peut être dit « écrivain » ou « artiste ». C'est ainsi que la *mise à jour* de la notion d'écrivain et d'artiste en vient à constituer un des enjeux majeurs de la critique qui succède à la réception immédiate. Pour le plus grand bénéfice du public, Maupassant précise ce qu'il faut entendre par la notion de « forme » – « suite de moules différents qui donnent des contours à l'idée<sup>54</sup> ». C'est d'ailleurs parce qu'il se fait une fausse idée de cette notion que le public ne s'est « presque jamais douté de l'art immense enfermé dans les livres de M. Flaubert<sup>55</sup> ». Il en va de même du style qui, chez Flaubert, est « fort différent de celui qu'on admire officiellement<sup>56</sup> ». À quoi sert le style ? Il sert à « faire beau », dernière notion

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>50</sup> Marius Topin, *op. cit.*, p. 176.

<sup>51</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 378.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>53</sup> Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 828.

<sup>54</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 376.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 377.

qu'il importe à Maupassant de définir : « Et par beau je n'entends point le beau moral, les nobles sentiments, mais le beau plastique, le seul que connaissent les artistes<sup>57</sup>. » C'est justement en fonction de ces trois paramètres – la forme, le style, le beau plastique – que Flaubert doit être considéré comme un artiste, alors que Balzac et Stendhal, de par l'insuffisance des soins qu'ils accordent aux ressources de la langue, n'en sont pas. La conclusion de l'article de Jules Lemaître, entièrement consacrée à la définition du « beau moderne », reprend un certain nombre d'idées développées par Maupassant. Selon Lemaître, *Madame Bovary* est une œuvre belle. Et c'est justement le rapport que cette œuvre entretient avec le réel qui en fait « un des chefs-d'œuvre de notre temps<sup>58</sup> », position qui vient contredire ce que les détracteurs de Flaubert lui reprochaient en 1857. Selon Lemaître, la beauté du roman tient justement dans cette peinture exacte de la réalité :

On dira que, si la réalité est laide, il ne faut pas la peindre *telle qu'elle est*, parce que cette peinture ne saurait être belle. En quoi l'on se trompe [...]. La peinture de la réalité, non arrangée, mais complète, donne l'idée de la beauté, parce qu'elle nous présente quelque chose de compliqué, un jeu de causes et d'effets, de forces subordonnées les unes aux autres<sup>59</sup>.

Pour définir ce qu'il faut entendre par la notion d'artiste, Brunetière, lui, recourt à la préface de Flaubert aux *Chansons* de Bouilhet et rappelle que

si « les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris votre existence, ne vous sembleront pas avoir d'autre utilité », c'est-à-dire si vous considérez le monde, la nature, la vie, l'homme enfin comme des choses qui seraient faites pour l'art, et non plus l'art comme une chose qui serait faite pour l'homme, vous êtes artiste, au sens entier du mot, dans la force et dans la profondeur du terme<sup>60</sup>.

C'est justement en vertu du soin qu'il accorde à la forme que Flaubert doit être reconnu comme un artiste, voire comme un maître. Bourget abonde dans ce sens, estimant qu'aucun

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 349.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 828-829.



écrivain n'« [a] plus justement et plus profondément formulé la raison philosophique de l'indépendance des lettres<sup>61</sup> ».

La reconnaissance artistique de Flaubert passe donc par l'identification et la définition des critères rattachés à la notion d'écrivain et d'artiste, revisitée par la critique. Mais cela ne saurait suffire à faire admettre l'auteur de *Madame Bovary* au palmarès des grands écrivains français. Faire reconnaître Flaubert en tant qu'écrivain, c'est aussi faire la preuve qu'il peut occuper une place légitime aux côtés de ces figures qui l'ont précédé et qui, jusqu'aux plus récentes (Hugo, Balzac et Stendhal notamment), ont aussi marqué l'histoire littéraire. Il s'agit donc pour la critique ultérieure de *situer* Flaubert historiquement, c'est-à-dire de mettre en évidence les filiations qui le rattachent à ses précurseurs comme à ses contemporains, ou carrément à indiquer en quoi il les surpasse. C'est bien là un des objectifs poursuivis par Zola qui cherche en même temps à doter l'école qui est la sienne d'une légitimité institutionnelle :

Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus, pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles. [...] [E]t il n'en est pas un aujourd'hui, parmi ceux qui ont grandi, qui ne doive reconnaître tout au moins un initiateur en Gustave Flaubert. Il a, je le répète, porté la hache et la lumière dans la forêt parfois inextricable de Balzac. Il a dit le mot vrai et juste que tout le monde attendait<sup>62</sup>.

Après avoir rappelé les trois principales caractéristiques du roman naturaliste, Zola indique ce qui donne à Flaubert une longueur d'avance sur Balzac. Partant, il en fait une figure éminemment moderne, capable de produire une œuvre à la fois nouvelle et impérissable :

Mais, sans le diminuer, je puis dire ce que Gustave Flaubert a fait du roman après lui : il l'a assujéti à des règles fixes d'observation, l'a débarrassé de l'enflure

---

<sup>61</sup> Paul Bourget, « Psychologie contemporaine. Notes et portraits. Gustave Flaubert », *La nouvelle revue*, mai-juin 1882, p. 889.

<sup>62</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 351.

fausse des personnages, l'a changé en une œuvre d'art harmonique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre. Telle est l'évolution accomplie par l'auteur de *Madame Bovary*. Après l'épanouissement littéraire, la féconde production de 1830, il a trouvé moyen d'inventer un genre et de jeter les préceptes d'une école. Son rôle a été surtout de parler au nom de la perfection, du style parfait, de la composition parfaite, de l'œuvre parfaite, défiant les âges. Il semble être venu, après ces années de fécondité fiévreuse, après l'effroyable avalanche de livres écrits au jour le jour, pour rappeler les écrivains au purisme de la forme, à la recherche lente du trait définitif, au livre unique où tient toute une vie d'homme<sup>63</sup>.

Tandis que Jules Lemaître voit « chez Flaubert quelque chose de Balzac et quelque chose de Stendhal<sup>64</sup> », chez Maupassant la filiation dépasse les frontières géographiques et temporelles : « Fils d'Apulée, fils de Rabelais, fils de La Bruyère, fils de Cervantes, frère de Gautier, il a bien moins de parenté avec Balzac, quoi qu'on en ait dit, et encore moins avec le philosophe Stendhal<sup>65</sup>. » Selon Maupassant, Flaubert a réussi là où Stendhal et Balzac ont échoué : il est conscient du matériau romanesque et, en véritable artiste, a su l'utiliser pour donner à ses œuvres une harmonie qui interdit toute coupure. Écrit un peu plus d'un mois après le décès de Flaubert, l'article que Brunetière fait paraître dans la *Revue des deux mondes* pose d'emblée l'importance historique de cet auteur. Selon Brunetière, Flaubert « est de ceux au moins qui laissent dans l'histoire de la littérature d'un siècle une trace profondément empreinte<sup>66</sup> ». Selon lui, le roman de Flaubert « a marqué la fin de quelque chose et le commencement d'autre chose<sup>67</sup> ». À l'instar de Maupassant qui refuse à Balzac le titre d'artiste, Brunetière considère que Flaubert l'a dépassé en ceci que le premier est « l'un des pires écrivains qui aient jamais tourmenté cette pauvre langue française<sup>68</sup> ». Brunetière fait de Flaubert, aux côtés de Bossuet, de Buffon, de Rousseau et de Chateaubriand, un fin styliste. Le même jugement revient sous la plume de Georges Dubosc, pour qui *Madame*

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 353-354.

<sup>64</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 343.

<sup>65</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 378.

<sup>66</sup> Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 828.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 840.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 830.

*Bovary* est un « livre unique dans l'histoire de la littérature et dans lequel Flaubert, – peut-être à son insu, – a posé et défini les lois du roman moderne et qui reste et restera un absolu chef-d'œuvre<sup>69</sup> ». C'est ainsi que, par l'enthousiasme unanime de ces plumes autorisées – amis de Flaubert ou critiques reconnus –, l'auteur de *Madame Bovary* entre, dans la deuxième phase de sa réception, dans l'histoire littéraire, « puisqu'il articule romantisme et réalisme, tout en ouvrant la voie, peut-être malgré lui, au naturalisme<sup>70</sup> ».

Mais il ne suffit pas qu'un auteur soit proclamé tel, aux côtés des autres figures marquantes de l'histoire littéraire. Encore faut-il pouvoir dégager de l'ensemble de son œuvre un principe de cohésion, une « force intime<sup>71</sup> », pour reprendre l'expression de Jules de Gaultier. C'est bien là une des fonctions premières dévolue au nom d'auteur, à savoir un rapport d'attribution<sup>72</sup>, qui permet que devienne perceptible « le principe d'une certaine unité d'écriture<sup>73</sup> ». Ainsi, reconnaître Flaubert comme auteur, c'est reconnaître qu'entre chacune de ses œuvres se tisse un lien de parenté qu'il s'agira de repérer et de nommer. Selon le chef de file de l'école naturaliste, Flaubert est bien l'un des leurs, puisque toute son œuvre est portée par les trois principes de la nouvelle esthétique : l'abolition du romanesque (ou la reproduction exacte de la vie), la mort du héros (ou du personnage grandi outre mesure) et l'effacement du romancier au sein de sa narration. Jules Lemaître estime quant à lui que partout dans l'œuvre de Flaubert « [l]a philosophie est la même<sup>74</sup> » : froideur et véracité le guident pareillement dans toutes ses observations. Paul Bourget et Jules de Gaultier

<sup>69</sup> George Dubosc, « La véritable Madame Bovary », *Journal de Rouen*, 22 novembre 1890, p. 3.

<sup>70</sup> Francis Lacoste, « La réception de *Madame Bovary* (1858-1882) », *Revue Flaubert*, n° 8, 2008, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/lacoste.php>>, consulté le 3 janvier 2014.

<sup>71</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 8.

<sup>72</sup> Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Michel Foucault rappelle que parmi les problèmes que soulève le nom d'auteur, il y a bel et bien celui du rapport d'attribution : « L'auteur est sans doute celui auquel on peut attribuer ce qui a été dit ou écrit. Mais l'attribution – même lorsqu'il s'agit d'un auteur connu – est le résultat d'opérations critiques complexes et rarement justifiées. » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Littoral*, n° 9, juin 1983, p. 3.)

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>74</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 347.

s'entendent, eux, pour reconnaître que tous les personnages de Flaubert (Emma Bovary, Frédéric Moreau, Salammbô, l'ermite saint Antoine) souffrent d'une disproportion qui provient de ce qu'ils se trouvent soit en inadéquation avec leur milieu, soit avec eux-mêmes. C'est en fait ce que de Gaultier, prolongeant la réflexion de Bourget, a nommé le bovarysme : « [O]n entend par Bovarysme la faculté déparée à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est<sup>75</sup> [...] ». Quelle en est la cause ? Selon Paul Bourget, la littérature y est pour quelque chose, en ceci qu'elle fait connaître « l'image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments<sup>76</sup> ». Selon de Gaultier, c'est le progrès de la civilisation qui, en mettant, par la voie notamment du journal et du livre, un très grand nombre de connaissances à la disposition de l'homme, a contribué à faire de lui « une proie livrée à la voracité des images<sup>77</sup> ». La solution à cet état pathologique est fournie par une lettre de Flaubert à son ami Alfred Le Poittevin – lettre que cite Jules de Gaultier dans la conclusion de son ouvrage et qui fournit en quelque sorte le grand principe directeur de la pensée flaubertienne : « Cherche quelle est bien ta nature et sois en harmonie avec elle<sup>78</sup>. »

On le voit, la distance change la perspective, donne un aperçu plus global de l'œuvre de Flaubert. En faisant désormais voir les principes qui ont guidé l'écriture de ses romans, cette distance change l'humeur de la critique, non plus désireuse de louer ou de condamner, mais de comprendre un auteur enfin reconnu comme tel.

#### *Une herméneutique contrauctoriale ?*

Ce qui marque également cette seconde phase de la critique « bovaryste », c'est le fait que les critiques quittent enfin le domaine de l'axiologie pour celui de l'herméneutique, dont l'effort, selon Hans-Georg Gadamer, « est de retrouver le "point d'ancrage" dans l'esprit de

---

<sup>75</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 26.

<sup>76</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 883.

<sup>77</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 15.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 59.

l'artiste qui seul rendra pleinement compréhensible la signification d'une œuvre d'art<sup>79</sup> ». En effet, comme l'a déjà remarqué Francis Lacoste, « [c]es analyses tendent à reléguer au second plan les discours moralisateurs<sup>80</sup> [...] ». Dans la conclusion de son livre consacré à une vingtaine de romanciers contemporains – dont Gustave Flaubert –, Marius Topin résume ainsi l'ambition qui a été la sienne tout au long de son ouvrage : « Bien connaître les écrivains que nous présentions, les pénétrer dans leur mobile et dans leurs tendances, nous insinuer dans leur goût, partager leurs inclinations, et vivre un instant de leur propre vie afin d'être capable de les montrer tels qu'ils sont, c'est ce que nous avons tenté de faire<sup>81</sup>. » Ce propos, qui fait du savoir biographique un outil herméneutique, résume bien les ambitions qui motivent les critiques de la deuxième phase de réception qui, comme on l'a dit, débute au milieu de la décennie 1870.

La vieillesse de Flaubert autorise alors les critiques à ne plus attendre de lui un livre nouveau. C'est du moins l'impression que laisse Zola, écrivant, en 1875, que Flaubert n'a produit que quatre œuvres. On a l'impression de disposer de suffisamment de matériel pour en faire une étude assez complète. Ce qui est particulier à cette deuxième phase dans la réception de *Madame Bovary*, c'est bien que l'analyse de la poétique propre à Flaubert passe inévitablement par la connaissance de sa vie privée, ainsi que l'écrit Francis Lacoste : « Grâce à une meilleure connaissance de l'homme, l'esthétique de l'écrivain est mieux définie, en particulier au moyen d'une analyse serrée de *Madame Bovary*<sup>82</sup>. » La critique n'hésite pas à recourir aux nouvelles ressources qui s'offrent alors à elle, notamment les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp, publiés en 1882 et 1883, et les lettres de Flaubert, dont la première publication remonte à l'hiver 1884<sup>83</sup>. Selon Jules de Gaultier, ces lettres sont

---

<sup>79</sup> Cité dans Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 67.

<sup>80</sup> Francis Lacoste, *op. cit.*

<sup>81</sup> Marius Topin, *op. cit.*, p. 416-417.

<sup>82</sup> Francis Lacoste, *op. cit.*

<sup>83</sup> En effet, à l'initiative de sa nièce Caroline Commanville, la première publication des lettres de Flaubert se fait dans la *Nouvelle revue*, en décembre 1883 et janvier 1884. Au total, 91 lettres sont portées à la connaissance du public. C'est bien peu, lorsque l'on sait que l'édition de la Pléiade compte



d'une importance capitale, dans la mesure où elles révèlent « l'intime concordance qui existe entre l'œuvre et la sensibilité de l'écrivain, manifestant ses préférences artistiques, ses opinions philosophiques et cette puissante personnalité qu'il cachait avec tant de soins dans ses romans sous l'impassibilité de la forme<sup>84</sup> ».

Mais une gêne persiste... D'aucuns se montrent réticents face à la révélation de détails intimes, ayant probablement à l'esprit la haine que Flaubert nourrissait lui-même à l'endroit des biographes et de tout ce qui constituait une incursion dans le domaine de la vie privée, « dédaignant la publicité bruyante des feuilles rependues, les réclames officieuses et les exhibitions de photographies aux vitrines des marchands de tabac, à côté d'un criminel fameux, d'un prince quelconque et d'une fille célèbre<sup>85</sup> ». Cette gêne s'exprime d'abord sous la plume de Zola, pour qui les incursions dans la vie intime de Flaubert ne vont pas de soi et nécessitent des explications. Après avoir rappelé les origines normandes et la jeunesse de l'écrivain, il avoue son inconfort : « Je me reproche même les quelques détails intimes que je donne ici<sup>86</sup>. » C'est que, écrit Zola,

Gustave Flaubert est tout entier dans ses livres ; il est inutile de le chercher ailleurs. [...] Il faut donc, je l'ai dit, le chercher uniquement dans ses œuvres. L'homme, qui vit en bourgeois, ne fournirait aucune note, aucune explication intéressante<sup>87</sup>.

Mais Zola ose tout de même ces incursions ! C'est que, se justifie-t-il, « il y a des révélations instructives, qui sont du domaine de l'histoire littéraire<sup>88</sup> ». Jules Lemaître se

---

actuellement plus de 4000 lettres ! L'histoire de l'édition des lettres de Flaubert est fort représentative du rapport de Flaubert à la vie privée, puisque même ses correspondants, face aux demandes de Caroline Commanville, ont longtemps résisté avant de lui remettre leurs lettres. Dans leurs réponses, « la plupart se dérobent poliment en minimisant le nombre de lettres qu'ils possèdent, et surtout en les déclarant sans intérêt pour le public, étant donné leur caractère intime » (Yvan Leclerc, « Les éditions de la correspondance de Flaubert », en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/edcorr.php>>, consulté le 3 janvier 2014).

<sup>84</sup> Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>85</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 379.

<sup>86</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 354.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 356.

montre aussi frileux à l'idée d'aborder la vie privée de Flaubert, « craignant de tourner au reporter<sup>89</sup> ». Pour l'avoir connu intimement, Maupassant sait que Flaubert a conçu son œuvre de manière à n'offrir aucune prise aux anecdotiers en quête de détails sensationnels. Le défi qu'il lance ainsi aux commentateurs tend à invalider la pertinence de leurs enquêtes indiscretes :

Je défierais qui que ce fût, après avoir lu tous ses ouvrages, de deviner ce qu'il est dans la vie privée, ce qu'il pense et ce qu'il dit dans ses conversations de chaque jour. On sait ce que devait penser Dickens, ce que devait penser Balzac. Ils apparaissent à tout moment dans leurs livres ; mais vous figurez-vous ce qu'était La Bruyère, ce que pouvait dire le grand Cervantes ? Flaubert n'a jamais écrit les mots *je, moi*<sup>90</sup>.

Même Paul Bourget qui, subissant les séductions de la psychologie naissante, campe directement son étude dans une perspective biographique – il mène une « recherche des singularités psychologiques éparses dans l'œuvre de nos écrivains les plus modernes<sup>91</sup> » –, affiche une certaine pudeur à entreprendre, dans le cas de Flaubert, une analyse de ce genre. Tout l'avant-propos de son remarquable article est une justification de sa démarche. Même si Flaubert est « l'homme de lettres de ce siècle qui a le moins souvent écrit la syllabe *je* à la tête de sa phrase<sup>92</sup> », reste qu'il « n'a pas échappé à la loi essentielle de notre intelligence<sup>93</sup> » et que, comme les autres écrivains, ce qu'il perçoit de la réalité est commandé par son tempérament. En fait, soutient Bourget, « tout ouvrage d'imagination est une autobiographie<sup>94</sup> ». Cet avant-propos vise bien à justifier une démarche qui pourrait sembler curieuse, appliquée à un écrivain dont le principe premier fut de ne pas *s'écrire*. Bourget va plus loin encore dans sa justification, allant jusqu'à suggérer que lorsque la vie d'un homme

---

<sup>89</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*

<sup>90</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 377.

<sup>91</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 866.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 865.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 866.

<sup>94</sup> *Ibid.*

de lettres est à ce point vouée à l'activité créatrice, tout ce qui relève de sa poétique doit être considéré du point de vue de la psychologie :

Et d'ailleurs, quand il s'agit d'un homme qui a vécu pour les lettres, uniquement, les faits de rhétorique sont aussi des faits de psychologie, tant les théories d'art se mêlent intimement à la personne et la façon d'écrire à la façon de sentir<sup>95</sup>.

Ainsi donc, parler de la vie intime de Flaubert ne va pas de soi...

Ce qui justifie surtout que l'on aborde la vie intime de Flaubert, c'est, comme on l'a dit, qu'elle permet d'élucider son esthétique. C'est bien là ce que mettent en évidence les critiques, notamment Georges Dubosc qui se propose de retracer pour les lecteurs du *Journal de Rouen* les véritables origines de *Madame Bovary* :

Si nous avons cru devoir retracer ces faits qui n'ont qu'une valeur de faits divers, ce n'est certes point par une vaine curiosité, mais c'est parce que leur récit nous donne des indications précises sur la méthode littéraire de G. Flaubert et sur ses procédés de composition<sup>96</sup>.

Les critiques insistent surtout sur deux aspects de la méthode de Flaubert : la recherche et l'écriture. Ces deux aspects correspondent en fait à deux aspects de sa personnalité : le savant – produit direct de l'éducation reçue – et l'artiste. Et c'est bien la dualité entre ces deux facettes de son caractère qui a conduit Flaubert à concevoir le style comme il l'a fait. Dans un premier temps, les critiques insistent beaucoup sur l'intérêt de Flaubert pour l'étude : on en fait un infatigable chercheur. « Chaque page, pour les costumes, les événements historiques, les questions techniques, le décor, lui coûte des journées d'études. Un livre lui fait remuer un monde<sup>97</sup> », note avec admiration l'auteur des *Rougon-Macquart*. Maupassant fait aussi de Flaubert un rigoureux savant en rapportant qu'il « connaît l'histoire mieux qu'un professeur, parce qu'il l'a apprise dans beaucoup de livres où ils ne vont point la chercher ; et il a étudié pour ses ouvrages la plupart des sciences, seulement accessibles aux

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 868.

<sup>96</sup> Georges Dubosc, *op. cit.*

<sup>97</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 355.

spécialistes<sup>98</sup> ». Jules Lemaître reprendra ce propos quelques années après, écrivant que Flaubert « a tout lu, ou peu s'en faut. [...] Il connaît les auteurs ecclésiastiques comme un bénédictin, et les classiques mieux qu'un universitaire<sup>99</sup> ». Tout en déconsidérant le réalisme auquel il rattache Flaubert, Marius Topin, lui, reconnaît néanmoins le sérieux de sa démarche :

Il a longtemps réfléchi, vivant de longues années avec ses personnages, visitant à plusieurs reprises les lieux qui devaient leur servir de théâtre, poussant l'observation des moindres détails à ses dernières limites, analysant ses caractères les plus secondaires avec une précision véritablement mathématique<sup>100</sup>.

L'explicitation de l'esthétique de Flaubert passe aussi par la description de sa méthode d'écriture. Comment Flaubert conçoit-il ses phrases ? L'image que l'on donne ici de Flaubert est celle d'un artiste exigeant, perfectionniste jusqu'à la manie. Après avoir écrit un premier jet, rapporte Zola, Flaubert

travaille ensuite pendant des semaines. Il veut que la page sorte de ses mains, ainsi qu'une page de marbre, gravée à jamais, d'une pureté absolue, se tenant debout d'elle-même devant les siècles. C'est là le rêve, le tourment, le besoin qui lui fait discuter longuement chaque virgule, qui, durant des mois l'occupe d'un terme impropre, jusqu'à ce qu'il ait la joie victorieuse de le remplacer par le mot juste<sup>101</sup>.

Cette même quête acharnée de la formule juste est rapportée par Paul Bourget : « Il prenait et reprenait ses lignes infatigablement, se levait la nuit pour effacer un mot, s'immobilisait sur un adjectif. La noble manie de la perfection le tyrannisait<sup>102</sup>. » Émile Hennequin va même jusqu'à parler d'une « phrasiomanie<sup>103</sup> », usage anormal du langage qui

---

<sup>98</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 379.

<sup>99</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, 343.

<sup>100</sup> Marius Topin, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>101</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 356.

<sup>102</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 893.

<sup>103</sup> Émile Hennequin, « Gustave Flaubert. Étude analytique », dans *Quelques écrivains français*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1890, p. 62.

porte en lui « des menaces de destruction<sup>104</sup> ». Bref, d'aucuns recourent à l'explication externe afin de mettre en valeur le sérieux de la démarche de l'auteur, injustement accusé par le passé de frivolité. Ces détours biographiques ne sont jamais gratuits. Ils sont toujours *motivés*.

Chez plusieurs critiques, les incursions au sein de la vie privée de Flaubert servent aussi à dégager de son œuvre une intention, qui va de pair avec sa réhabilitation. Rappelons que les critiques de 1857 avaient majoritairement condamné *Madame Bovary* au nom de la méthode impersonnelle de l'auteur, n'ayant pas détecté l'ironie qui devait normalement amener le lecteur à ne pas endosser la conduite ou le propos des personnages. On avait reproché à Flaubert de faire l'éloge de l'adultère, d'être sans pitié devant ses créatures... Les critiques qui reprennent l'étude de *Madame Bovary* plusieurs années après sa parution affichent un commun souci de rétablir les faits au sujet de cette méthode impersonnelle. Qui dit « art impersonnel » ne dit pas forcément « artiste insensible ». Chez Jules Lemaître, l'explication biographique a bien pour but de démontrer que l'intention première de Flaubert écrivant *Madame Bovary* n'était point de choquer le lecteur :

Il est bien visible qu'en écrivant ces passages, qui sont de petites parties subordonnées à un tout considérable et laborieux, l'auteur n'a point été *ému* et n'avait pas le loisir de batifoler, qu'il se tient en dehors de son œuvre aussi bien là que tout le long du livre, que son attitude est constamment celle d'un observateur impassible. Soyez aussi tranquille que lui, et ne soyez pas plus « tendres à la tentation ». Si vous pensez à mal, il n'en répond point et ne songeait pas malicieusement à vous en fournir l'occasion<sup>105</sup>.

Plutôt que d'être l'homme froid que l'on s'imagine, Flaubert est, tout au contraire, un être compatissant. S'il « hait les vulgarités qu'il nargue de son ironie dédaigneuse, il aime profondément<sup>106</sup> », écrit son compatriote George Dubosc dans le *Journal de Rouen*. Plus que cela, Flaubert souffre à travers l'écriture de ses romans, « car le lyrique qui est en lui, l'autre lui-même, pleure de dégoût et de tristesse, d'être ainsi traîné, les ailes coupées, dans la boue

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 346.

<sup>106</sup> George Dubosc, *op. cit.*



de la vie, au milieu d'une foule de bourgeois stupides et ahuris<sup>107</sup> ». L'identification de Flaubert à Emma ne sert pas d'autre cause : elle a bien pour fonction de montrer ce que Flaubert a mis de lui-même dans son roman, de prouver qu'il s'y est *personnellement* investi. Paul Bourget, à partir notamment de la préface aux *Dernières chansons* de Bouilhet et des *Souvenirs littéraires* de Du Camp, met bien en évidence ce qui rattache Flaubert – qui a subi l'immense influence du romantisme – à Emma Bovary, à savoir une commune disproportion entre ses aspirations et ce que la réalité a à lui offrir : « Et de fait, infatigablement et magnifiquement, ce que Flaubert a raconté, c'est le nihilisme d'âmes pareilles à la sienne, toutes déséquilibrées et disproportionnées<sup>108</sup> . »

C'est enfin par ces détours biographiques, voués à faire comprendre la méthode de Flaubert, que commence à prendre forme le mythe de l'écrivain total, entièrement voué à son art. Pour l'avoir connu et fréquenté, Zola peut bel et bien témoigner de ce que Flaubert « n'a pas de passion, ni collectionneur, ni chasseur, ni pêcheur. Il fait ses livres, et rien de plus<sup>109</sup> ». Paul Bourget donne également dans le mythe, suggérant « qu'il est mort à la peine, et que l'apoplexie, en le frappant, lui fit seule tomber la plume de la main<sup>110</sup> ». Et que dire de Maupassant, l'élève admiratif, qui voit en Flaubert et son ami Tourgueniev « une paire de géants<sup>111</sup> » ? Mais ce sont surtout les articles nécrologiques qu'on lui a consacrés – et qui relèvent du genre biographique – qui ont œuvré à forger ce mythe de l'homme-plume. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre.

L'usage de la vie privée de Flaubert, on l'a vu, répond toujours à de profondes motivations. On a recours à des détails de sa vie intime pour exposer sa méthode de travail, ses principes de composition, rendre explicite l'intention qui a présidé à la composition de ses œuvres. Bien que Flaubert ait toujours trouvé que c'était « assez de livrer ses écrits au

---

<sup>107</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 358.

<sup>108</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 878.

<sup>109</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 354.

<sup>110</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 888.

<sup>111</sup> Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 380.

public<sup>112</sup> », on fait fi de sa volonté par nécessité. Mais n'est-ce pas pour son plus grand profit ? Ne sont-ce pas ces mises en relation entre l'auteur et son œuvre qui permettent enfin le renouvellement du discours sur *Madame Bovary* ? N'est-ce pas enfin parce que l'on comprend ce que Flaubert a voulu faire que son œuvre se voit dotée d'un intérêt nouveau ? On peut dès lors se demander, avec Sophie Rabau, si le fait de lire *contre* l'auteur ne devient pas une condition importante de son interprétation :

Interpréter, c'est en effet présupposer, au moins, un manque ou un défaut de l'auteur qui laisse d'une manière ou d'une autre quelque chose à éclaircir. À dire que le texte est limpide, l'auteur sans faille, on dit aussi l'inutilité de toute nouvelle exégèse<sup>113</sup>.

Comme quoi lire *contre* l'auteur, c'est aussi, bien souvent, lire *pour* lui.

#### *Une critique sympathique*

Le titre de flaubertiste convient à ces « nouveaux » critiques, dans la mesure où ils endossent le travail de Flaubert et cherchent à mettre en évidence sa valeur, sa pertinence, son originalité. Si nous ne sommes pas encore en présence de ces chercheurs qui vouent l'exclusivité de leurs recherches à l'œuvre de Flaubert – et dont certains, membres pour la plupart de l'ITEM, ont publié jusqu'à une centaine d'études sur lui –, reste qu'ils peuvent être désignés par ce vocable, au sens où ils endossent sa vision, son travail, comme on dirait d'un partisan de Bonaparte qu'il est bonapartiste... « Gustave Flaubert reste une des personnalités les plus hautes de notre littérature contemporaine. On s'incline respectueusement devant lui<sup>114</sup> », écrit Zola à la toute fin de son article. En bon flaubertiste, Zola se réclame de lui et se sert de son œuvre pour formuler une théorie du roman moderne.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>113</sup> Sophie Rabau, « Introduction : Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2012, p. 17, en ligne, <[http://www.puv-editions.fr/media/ouvr\\_pdf/557\\_lire\\_contre\\_auteur\\_intro.pdf](http://www.puv-editions.fr/media/ouvr_pdf/557_lire_contre_auteur_intro.pdf)>, consulté le 3 janvier 2014.

<sup>114</sup> Émile Zola, *op. cit.*, p. 372.

Certes, ces critiques de la deuxième phase ne révolutionnent pas le discours sur *Madame Bovary*, mais ils font que s'affirment des tendances qui étaient là en 1857, comme l'a constaté Francis Lacoste :

Les années qui suivent la publication de *Madame Bovary* n'apportent pas de démenti flagrant aux jugements formulés à chaud mais permettent d'approfondir l'analyse et de confirmer la place éminente de l'auteur dans le paysage littéraire. La vie et l'esthétique de l'écrivain étant progressivement mieux connues, on sait que Flaubert est un maître, qu'il a consacré sa vie à son œuvre et fait du style un absolu, au point de devenir un auteur de référence, presque un classique<sup>115</sup>.

Il faudra attendre le développement de certains outils d'analyse – notamment les concepts clés de la narratologie (focalisation, discours indirect libre, etc.) – pour prendre la pleine mesure de la nouveauté effective de *Madame Bovary*. Ce que nous apprend néanmoins l'étude de cette première réception *ultérieure*, c'est qu'il fallait que l'on ait envie de connaître Flaubert pour que son œuvre nous devienne intelligible...

C'est d'ailleurs en assumant cette sympathique posture que, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les critiques s'emparent de Flaubert. En introduction à son livre sur le style de Flaubert, René Descharmes avoue que le sentiment qui l'a guidé « est une admiration sans réserve de son talent<sup>116</sup> ». Chez Descharmes, la sympathie est liée de près à la connaissance intime de l'écrivain qui, elle, est plus qu'une voie menant à une meilleure compréhension de son œuvre ; elle est un gage d'objectivité. Ainsi, le plus sûr moyen de dégager les mérites de l'œuvre de Flaubert n'est pas de « paraphraser sur les impressions que suggère la lecture de ses romans<sup>117</sup> », mais plutôt de « s'appliquer à pénétrer les intentions de l'auteur, faire saisir la raison des règles qu'il applique et du but qu'il vise, recommencer avec lui le travail d'élaboration auquel sa pensée a été soumise<sup>118</sup> ». La critique sympathique – celle qui chemine *avec* l'auteur – apparaît ici la plus apte à formuler un discours de vérité : « Ainsi

---

<sup>115</sup> Francis Lacoste, *op. cit.*

<sup>116</sup> René Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, p. 4.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

conçue l'œuvre critique reste plutôt descriptive que dogmatique<sup>119</sup>. » Éminemment moderne, ce propos pointe de doigt une faiblesse du positivisme et fait donc preuve d'une grande lucidité épistémologique : si une bonne part de la subjectivité du critique entre en ligne de compte dans son travail d'analyse, il n'en demeure pas moins capable de produire des connaissances durables, à l'abri des tendances idéologiques qui orientent la recherche...

On le voit : la *nouveauté* de l'œuvre a forcé le renouvellement de la critique, désormais amenée à tenir un discours sur elle-même (sur ses nouvelles exigences, ses enjeux propres, etc.). Parallèlement à la constitution du champ littéraire, elle a fini par s'émanciper elle aussi. La prise de conscience qu'elle affiche par rapport à sa propre pratique – elle se positionne par rapport aux sciences naturelles<sup>120</sup> et à l'historiographie<sup>121</sup>, notamment – est bien la condition qu'il lui fallait trouver pour véritablement se transformer et *accompagner* les œuvres dont elle traite sur le chemin de la modernité...

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>120</sup> Encore au début du XX<sup>e</sup> siècle, les références à la biologie sont fréquentes. René Descharmes, par exemple, croit que la critique a tout intérêt à s'inspirer de sa méthode verticale : « Elle doit reposer avant tout sur la documentation et procéder des faits aux idées ; elle autorise les hypothèses fécondes, mais se refuse aux systématisations prématurées. Sa méthode en un mot est voisine de celle qui régit les sciences naturelles. » (*Ibid.*, p. 5.)

<sup>121</sup> Descharmes invite aussi la critique à s'inspirer de l'historiographie : « On peut appliquer au critique ce que Montesquieu disait de l'historien : il ne doit pas tirer ses principes de ses préjugés, mais de la nature même des choses. » (*Ibid.*, p. 5-6.)

## CHAPITRE 6

### FABRIQUER L'ÉCRIVAIN

#### LES PREMIERS ÉCRITS BIOGRAPHIQUES SUR FLAUBERT

La vie de Flaubert est à ce point l'histoire de son effort littéraire, que parler de ses cinq ou six romans, c'est rendre compte de cet effort dans sa presque totalité.

Henry James, *Gustave Flaubert* (1902)

Quiconque entreprendrait de dénicher, sous le Second Empire ou dans les décennies qui suivent son effondrement, une biographie « classique » de Flaubert se heurterait au silence des catalogues. En effet, de Flaubert, il n'existe pas, au XIX<sup>e</sup> siècle, de biographie à proprement parler. Or, dans son étude sur les formes brèves de la biographie, Daniel Madelénat exclut la longueur comme critère différentiel et soutient que la biographie se caractérise uniquement par son horizon thématique et ses modalités énonciatives :

Strictement définie par son thème – une vie – et par un mode du discours – la narration – la biographie se distingue d'autres genres littéraires qui subissent le joug d'une telle législation par une extrême variabilité quantitative (la variabilité qualitative étant la règle générale de toute littérature) : depuis les quelques mots inscrits sur la stèle jusqu'aux tomes épais des super- ou méga-biographies, ces mastodontes du genre<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Daniel Madelénat, « Formes brèves de la biographie : essai de généalogie et de classement », *Romanica Wratislaviensia*, XXXVI, 1991, p. 29.



Ainsi, le fait de se cantonner sur le terrain strict de la « biographie longue » occulterait l'existence, voire « l'omniprésence des formes brèves de la biographie<sup>2</sup> ».

Cette conception du biographique invite à chercher plus loin les biographies de Flaubert. En acceptant d'aller dans le sens de cette proposition, et donc d'étendre la recherche sur un horizon plus vaste, on constate qu'il y a, en effet, dans la période même qui a vu vivre et mourir l'auteur de *Madame Bovary*, une abondante production biographique qui lui est consacrée. Le témoignage des proches, les souvenirs intimes, la chronique mondaine, les mémoires, le roman, la notice de dictionnaire, voilà autant de lieux où le biographique trouve l'occasion de se déployer pour raconter, brièvement ou dans le détail, la vie d'un homme dont les positions antibiographiques bien connues auraient eu pourtant de quoi faire taire même les curieux les plus discrets.

On pourrait objecter qu'en déplaçant un peu la périodisation, soit en faisant terminer le XIX<sup>e</sup> siècle en 1914, comme on a coutume de le faire dans le domaine de l'historiographie – le « long dix-neuvième siècle » commençant avec la Révolution française et finissant avec la Première Guerre mondiale –, on se trouverait alors en présence d'un important corpus de biographies, même « classiques », consacrées à Flaubert. En outre, comme l'écrit fort à propos Marc Bloch, « aucune loi de l'histoire n'impose que les années dont le millésime se termine par le chiffre 1 coïncide avec les points critiques de l'évolution humaine<sup>3</sup> ». Plusieurs faits nous conduisent néanmoins à maintenir une telle coupe temporelle. En se situant dans une perspective endogène, c'est-à-dire de l'intérieur même de l'époque étudiée, on observe que les auteurs qui ouvrent le XX<sup>e</sup> siècle ont le sentiment d'appartenir à une autre ère. De façon générale, ils ne s'identifient plus au siècle qui a vu naître le romantisme et le positivisme ; l'histoire littéraire, à laquelle ils recourent de manière systématique, a dépassé le stade de l'expérimentation et constitue désormais *la* méthode critique par excellence ; etc. En ouverture de son immense étude intitulée *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées*

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>3</sup> Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, 2005 [1949], en ligne, <[http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch\\_marc/apologie\\_histoire/bloch\\_apologie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/apologie_histoire/bloch_apologie.pdf)>, consulté le 4 janvier 2014.

avant 1857, parue en 1909, René Descharmes se dissocie du siècle précédent. S'il se réjouit de ce que les critiques de l'époque aient accordé à Flaubert « une importance très grande dans l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> », il constate néanmoins que son époque à lui permet d'avoir une vision plus juste de ce qu'a réellement accompli l'auteur de *Madame Bovary* : « Aujourd'hui que le recul du passé permet de juger les faits et les idées dans leur ensemble, et avec une impartialité plus grande, son talent n'est plus contestable<sup>5</sup>. »

Cette limite est certes discutable. On voit désormais mieux ce qui rattache le début du XX<sup>e</sup> siècle au siècle précédent. Mais, rappelons-le, ce que nous avons voulu identifier, ce sont les moments clés dans l'histoire de ces deux discours que sont la critique littéraire et la biographie d'écrivain, à travers les études flaubertiennes. Pour cela, il a fallu se tenir au plus près des auteurs, et adopter, à l'instar des premiers flaubertistes, une posture sinon sympathique, du moins empathique... Qui plus est, faire tenir en un même ensemble les ouvrages qui ouvrent le XX<sup>e</sup> siècle et ceux qui terminent le siècle précédent, ce serait méconnaître les premiers efforts portés sur l'œuvre de Flaubert, fermer les yeux sur la naissance d'une exégèse qui aura à se buter à plusieurs obstacles avant de pouvoir se déployer, au siècle suivant. En s'enfermant dans le XIX<sup>e</sup> siècle avec les premiers flaubertistes, c'est à la naissance de cette exégèse que nous avons voulu assister.

Néanmoins, il importe de comprendre pourquoi on ne trouve pas de ces « méga-biographies » de Flaubert au siècle qui l'a vu naître, même vingt ans après sa mort. Nous y voyons trois raisons principales. D'abord, l'écrivain étant décédé en 1880, les spécialistes de l'époque ne disposent pas encore de suffisamment d'informations pour reconstituer l'histoire de sa vie ; trop d'épisodes de celle-ci demeurent encore inconnus, rendant impossible la rédaction des sommes informatives que seront, au XX<sup>e</sup> siècle, les ouvrages de René Dumesnil<sup>6</sup>, d'Albert Thibaudet<sup>7</sup> ou de Jean-Paul Sartre<sup>8</sup>, et au XXI<sup>e</sup> siècle, l'étude fort

---

<sup>4</sup> René Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909, p. 1.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> René Dumesnil, *Flaubert. Son hérédité, son milieu, sa méthode*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

considérable et impressionnante de Michel Winock<sup>9</sup>. À titre informatif, cinq ans après le décès de Flaubert, seulement 3 % du volume total des lettres que l'on connaît aujourd'hui sont disponibles<sup>10</sup>. Mais déjà en 1905, au moment où René Dumesnil fait paraître son livre *Flaubert, son hérité, son milieu, sa méthode*, ce nombre s'élève à 20 %<sup>11</sup>. En 1909, lorsque René Descharmes publie son *Flaubert*, c'est plus de 30 % des lettres qui sont connues du public. Il est alors possible de mettre en perspective les écrits sur Flaubert, de les comparer avec ses propres lettres, et d'ainsi « contrôler l'exactitude des témoignages fournis par les biographes de Flaubert<sup>12</sup> » – c'est-à-dire ceux qui ont écrit sur sa vie intime (sa nièce, Maupassant, Maxime Du Camp, les Goncourt, etc.). La réalisation d'une biographie rigoureuse devient dès lors envisageable. Cet ensemble de lettres « constitue en effet la source la plus abondante de renseignements authentiques concernant sa vie, son caractère et ses idées<sup>13</sup> ».

La haine féroce et très connue de Flaubert à l'endroit des biographes est un autre facteur pouvant expliquer que l'on se soit longtemps abstenu de livrer au public une biographie à son

---

<sup>7</sup> Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*, Paris, Librairie Plon, 1922.

<sup>8</sup> Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972. Au sujet de cet important ouvrage, on consultera avec intérêt le numéro spécial qu'ont préparé Julie Anselmini et Julie Aucagne dans la revue *Recherches et travaux* (« *L'idiot de la famille* de Jean-Paul Sartre », n° 71, 2007).

<sup>9</sup> Michel Winock, *Flaubert*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2013.

<sup>10</sup> Dans son article sur les éditions successives de la correspondance, Yvan Leclerc explique que la première publication en volume remonte à l'année 1884 : « Cette édition comporte 122 lettres, soit plus de la moitié des lettres actuellement connues de Flaubert à Sand (222). Le volume parut le 4 février 1884. Il avait été précédé par la publication de 91 lettres dans la *Nouvelle revue*, vol. 25 et 26, 15 décembre 1883, 1<sup>er</sup> et 15 janvier 1884. » (Yvan Leclerc, « Les éditions de la correspondance de Flaubert », en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/edcorr.php>>, consulté le 4 janvier 2014.) Rappelons que l'édition de la Pléiade comporte environ 4000 lettres.

<sup>11</sup> La première édition de la correspondance générale paraît en quatre séries, de 1887 à 1893. Elle comprend 809 lettres.

<sup>12</sup> René Descharmes, *op. cit.*, p. IX.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. I.

sujet. Homme réservé, il hait non seulement les étalements du cœur qui ont fait la marque des Romantiques, mais aussi l'intérêt des chroniqueurs, journalistes, hommes de lettres, pour la vie intime des auteurs. Faut-il rappeler qu'il a lui même organisé la destruction d'une part importante des lettres qu'il avait reçues, en demandant à ses correspondants de faire de même avec celles qu'il leur avait écrites<sup>14</sup> ? Faut-il également rappeler qu'il disait souvent fuir les daguerréotypes ? « Je n'ai jamais passé devant l'objectif<sup>15</sup> ! », se targuait-il. En 1852, il écrit à Louise Colet : « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu<sup>16</sup>. » Flaubert rejette la littérature personnelle, qu'elle prenne la forme de la poésie sentimentale ou de la biographie d'écrivain. Dans les deux cas, l'esprit positiviste et le partisan de l'art pour l'art qu'il est y voient un manque flagrant de rigueur. À son ami Ernest Feydeau, à qui un biographe anonyme serait venu demander des informations à son sujet, il écrit :

On ne peut plus vivre maintenant ! du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les épiciers, vérificateurs d'enregistrement, commis de la douane, bottiers en chambre et autres s'amuse sur votre compte personnel ! Il y a des gens pour leur apprendre que vous êtes brun ou blond, facétieux ou mélancolique, âgé de tant de printemps, enclin à la boisson, ou amateur d'harmonica. Je pense, au contraire, que l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guenille<sup>17</sup> !

C'est sans doute en partie par respect pour Flaubert que l'on s'est retenu d'écrire sur sa vie. Mentionnons par ailleurs qu'avec les développements de l'enseignement universitaire et,

---

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Yvan Leclerc, « Préface », dans Gustave Flaubert, *Correspondance Gustave Flaubert – Alfred Le Poittevin et Gustave Flaubert – Maxime Du Camp*, Paris, Flammarion, 2001, p. 8-11.

<sup>15</sup> Anecdote rapportée par l'auteur anonyme d'une chronique parue au moment du décès de Flaubert (Anonyme, « Chronique. Gustave Flaubert », *Le temps*, 10 mai 1880, p. 2).

<sup>16</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 23 mars 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 62.

<sup>17</sup> Gustave Flaubert, « À Ernest Feydeau. 21 août 1859 », *Correspondance. Tome III*, p. 35-36. Dans cette même lettre, Flaubert s'amuse à dresser à l'attention de ce supposé biographe une liste de faits autobiographiques absolument abracadabrants. C'est qu'il aimerait que sa biographie donne une « bonne image » de lui : « Après mille réflexions, j'ai envie d'inventer une autobiographie chouette, afin de donner de moi une bonne opinion. » Parmi ces faits, Flaubert aurait « sauvé des incendies 48 personnes », « tué en duel trente carabiniers », « fatigué le harem du grand Turc », etc.

corollairement, la reconnaissance scientifique accordée à l'histoire littéraire<sup>18</sup>, les biographes de Flaubert se mettront à proliférer au tournant du siècle, non sans afficher parfois une certaine gêne. Par exemple, l'étude de René Dumesnil est précédée d'un ample préambule méthodologique à travers lequel il s'appuie sur Flaubert lui-même – à la fois sur sa conception de la critique (qu'il invite à s'inspirer des mathématiques) et sur la méthode qu'il a suivie pour développer ses personnages (inspirée du principe de l'hérédité) – pour justifier sa propre méthode d'analyse :

Mais si à l'origine, on étudie objectivement toutes les causes – hérédité, milieu, influences pathologiques, etc., qui ont contribué à façonner la personnalité de l'auteur, et que les résultats de cette investigation apparaissent identiques à ceux de l'enquête faite parmi son œuvre, cette identité de résultat prouvera la légitimité de la méthode avec une rigueur mathématique et absolue<sup>19</sup>.

Par un mouvement de va-et-vient probablement dicté (encore une fois) par la sympathie, Flaubert est à la fois l'objet de son étude et sa méthodologie ! Même trente ans après le décès de l'écrivain, on a besoin de son aval pour enquêter sur sa vie...

La troisième et dernière raison qui explique l'empêchement du biographique au XIX<sup>e</sup> siècle pourrait être formulée ainsi : comment écrire sur une personne dont on peut dire que sa vie fut son œuvre ? La biographie de Flaubert pose problème, si l'on se fie à ce que Baudelaire dit au sujet de Théophile Gautier – celui dont la vie fut, à l'instar de celle de l'« ermite de Croisset », consacrée à l'écriture :

Il y a des biographies faciles à écrire ; celles, par exemple, des hommes dont la vie fourmille d'événements et d'aventures ; là, nous n'aurions qu'à enregistrer et à classer des faits avec leurs dates ; – mais ici, rien de cette variété matérielle qui réduit la tâche de l'écrivain à celle d'un compilateur. Rien qu'une immensité spirituelle ! La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau est un travail d'un ordre tout différent. Tel astre est né avec telles fonctions, et tel homme aussi. Chacun accomplit magnifiquement et humblement son rôle de prédestiné. Qui pourrait

---

<sup>18</sup> Voir Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977.

<sup>19</sup> René Dumesnil, *op. cit.*, p. II.



concevoir la biographie du soleil ? C'est une histoire qui, depuis que l'astre a donné signe de vie, est pleine de monotonie, de lumière et de grandeur<sup>20</sup>.

Rappelons qu'à l'époque, selon ce qu'en dit le *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, la biographie, cette « science très-modeste<sup>21</sup> », n'est appelée à étudier la vie humaine « que dans les actions extérieures des individus<sup>22</sup> ». N'ayant pour seul but que « de satisfaire au sentiment de curiosité qui s'éveille en nous dès qu'un homme a pu attirer sur lui l'attention de ses contemporains<sup>23</sup> », elle doit se garder d'empiéter sur le terrain de la philosophie, de l'histoire ou encore de la politique – ces deux derniers domaines qu'elle foule dès lors qu'elle aborde « la vie humaine elle-même considérée dans ses grandes manifestations sociales<sup>24</sup> ». Ainsi, quelle prise la vie de Flaubert offre-t-elle aux biographes ? Et en quoi cette vie si simple<sup>25</sup>, au fond, est-elle susceptible d'intéresser le grand public ? Quand bien même ses « faits et gestes intéressent tout le monde<sup>26</sup> », Flaubert, ce n'est ni Molière<sup>27</sup>, ni Victor Hugo<sup>28</sup>, encore moins Voltaire<sup>29</sup>, personnalités littéraires marquées par

---

<sup>20</sup> Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 4-5.

<sup>21</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 2*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1867-1890, p. 757. De Pierre Larousse, on apprend d'ailleurs que le mot « biographie » aurait été créé « par l'abbé Chastelain, auteur d'un *Martyrologe universel*, publié en 1709, et que ce mot a été plus tard consacré à l'œuvre de Bayle » (*Ibid.*).

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Dans la notice nécrologique qu'il rédige au moment du décès de Flaubert, Henry Fouquier note : « Quant à son histoire, elle est des plus simples. » (« Nécrologie. Gustave Flaubert », *Le voleur*, 28 mai 1880, p. 351.)

<sup>26</sup> Jules Noriac, « Courrier de Paris », *Le monde illustré*, 15 mai 1880, p. 298.

<sup>27</sup> Parmi les biographies de Molière écrites au XIX<sup>e</sup> siècle, mentionnons celle de Jules Taschereau (*Histoire de la vie et des ouvrages de Molière*, Paris, Ponthieu, libraire-éditeur, 1825), de Louis Moland (*Molière, sa vie et ses ouvrages*, Paris, Garnier frères, 1887) et d'Hippolyte Durand (*Molière*, Paris, Lecène, Oudin et C<sup>ie</sup>, 1894).

<sup>28</sup> Décédé en 1885, Victor Hugo est biographié de son vivant même, à commencer par son épouse, Adèle Hugo, qui publie anonymement en 1863 un ouvrage intitulé *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Paris, Librairie internationale). Suivra, entre autres, la biographie d'Alfred Barbou

une vie publique agitée et, probablement pour cette raison, biographiées à maintes reprises du vivant même de Flaubert.

Si, de Flaubert, il n'existe pas de « récit biographique élaboré » – pour parler comme François Rosset<sup>30</sup> –, cela ne signifie pas que le biographique soit absent des écrits sur Flaubert à l'époque qui nous concerne. Débordant la biographie, le biographique est bien ce qui, de la vie, pénètre le domaine de l'écriture, « essaim[e] vers le roman, le témoignage, l'autofiction, l'essai, etc.<sup>31</sup> ». Et partout où l'on écrit sur les livres de Flaubert, il y a de sa vie qui entre en ligne de compte. L'étude de ces textes présente un immense intérêt pour notre problématique. Elle nous permettra de mieux définir le statut et la nature de la biographie d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle, de même que la relation qu'elle entretient avec la critique littéraire.

#### *Les notices nécrologiques*

Une catégorie des écrits biographiques mérite qu'on lui accorde une attention particulière : il s'agit de la notice nécrologique. D'abord, ces notices n'ont jamais fait l'objet d'une étude, aussi brève soit-elle. En cette époque – la nôtre – aussi intéressée par les avatars

---

(Victor Hugo. *Sa vie, ses œuvres*, Paris, Librairie universelle d'Alfred Duquesne, 1880) et celle de Louis Ulbach (*La vie de Victor Hugo*, Paris, E. Testard, 1886).

<sup>29</sup> Parmi les biographies de Voltaire, une des plus importantes est sans contredit celle, en huit volumes, de Gustave Desnoiresterres : *Voltaire et la société française* (Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1867-1876).

<sup>30</sup> C'est en effet l'expression que choisit Rosset pour distinguer ce que nous appelons ici une biographie « classique » de toutes ces autres formes qu'investit le biographique : « On peut être amené à écrire un article de dictionnaire ou d'encyclopédie, une fiche prosopographique, un éloge académique, une notice nécrologique, une chronologie, un catalogue d'exposition, des états de service, un chapitre d'une collection, un portrait, une monographie érudite, un récit biographique élaboré (ce qu'on appelle généralement et de façon très imprécise une biographie). » (François Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », dans Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, François Rosset et Nelly Valsangiacomo (dir.), « *La vie et l'œuvre* ? Recherches sur le biographique, Actes du colloque de la relève organisé à l'Université de Lausanne les 8 et 9 novembre 2007, Université de Lausanne, 2008, en ligne, <[http://www.academia.edu/4108974/Baroni\\_R.\\_2008\\_Revenances\\_de\\_lauteur\\_in\\_La\\_Vie\\_et\\_loeuvre.\\_Recherches\\_sur\\_le\\_biographique\\_Ph.\\_Kaenel\\_J.\\_Meizoz\\_F.\\_Rosset\\_and\\_N.\\_Valsangiacomo\\_dir.\\_Universite\\_de\\_Lausanne\\_Bibliotheque\\_numerique\\_RERO\\_DOC\\_p.\\_159-168](http://www.academia.edu/4108974/Baroni_R._2008_Revenances_de_lauteur_in_La_Vie_et_loeuvre._Recherches_sur_le_biographique_Ph._Kaenel_J._Meizoz_F._Rosset_and_N._Valsangiacomo_dir._Universite_de_Lausanne_Bibliotheque_numerique_RERO_DOC_p._159-168)>, consulté le 4 janvier 2014.)

<sup>31</sup> Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010, p. 90.

du biographique – pour reprendre le titre d'un numéro de la revue *Voix et images*<sup>32</sup> –, une étude approfondie de la nécrologie flaubertienne ne saurait être plus à propos. Ensuite, la nécrologie constitue, d'un point de vue quantitatif, la catégorie de la biographie flaubertienne la plus importante à l'époque qui nous intéresse. En effet, dans sa *Bibliographie des études sur G. Flaubert* parue en 1988, David J. Colwell recense, pour le seul mois de mai 1880, plus d'une cinquantaine d'articles<sup>33</sup>. De plus, contrairement à l'usage actuel, qui privilégie la brièveté, la nécrologie flaubertienne se déploie sur une longueur étonnante (3 à 4 colonnes, parfois sur plusieurs livraisons), surtout si l'on considère le support qu'elle emprunte (la presse). Il importe en outre de signaler que même à l'intérieur de cette catégorie du biographique, plusieurs sous-catégories se présentent, allant du simple avis de décès à l'éloge funèbre, en passant par l'anecdote, le souvenir intime et la critique littéraire. Cette hétérogénéité serait d'ailleurs constitutive de la biographie brève, selon Madelénat :

Notices, biographies asservies à des ensembles littéraires plus vastes : la forme brève tente souvent d'échapper à un cadre étriqué et de se stabiliser à un niveau moyen [...] dans deux directions principales (*parfois mêlées et combinées*) : le portrait (du côté de l'essai explicatif et argumentatif) qui ramasse les caractéristiques et les potentialités d'un individu ; le scénario (du côté du récit) qui énumère les phases et les actes essentiels d'une vie<sup>34</sup>.

Chacune de ces notices tend en effet à combiner le mode narratif et le mode discursif. Les ressources du *récit* (usage de l'imparfait et du passé simple, plan non-embrayé, etc.) sont mises à contribution dès lors qu'il s'agit de raconter les circonstances du décès de l'écrivain ainsi que les faits ayant marqué sa vie, tandis que ce sont plutôt les caractéristiques propres à l'*essai* explicatif et argumentatif (déictiques, emploi de la première personne du singulier,

<sup>32</sup> Robert Dion (dir.), « Les avatars du biographique », *Voix et images*, vol. 30, n°2, hiver 2005.

<sup>33</sup> David J. Colwell, *Bibliographie des études sur G. Flaubert*, volume 1 (1857-1920), Egham, Runnymede Books, 1988. Mentionnons que le Centre Flaubert de l'Université de Rouen en a recensé plusieurs autres et qu'il a mis en ligne les plus importantes. Notre étude retiendra une trentaine de notices, celles sur lesquelles il nous a été possible de mettre la main. Parce qu'elles nous étaient inaccessibles, ont été exclues les notices parues dans les périodiques suivants : *Le semeur*, *Le candidat*, *Le petit Corneille*, *L'événement*, *Le national*, *Le Voltaire*, *Le nouvelliste de Rouen*, *La vie moderne*, *Gazette de France*, *France*, *Le Français*, *Parlement*, *Le grand journal*. Pour les références complètes de ces notices, voir la bibliographie de Colwell, section « 1880 ».

<sup>34</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 31. Nous soulignons.

passé composé, etc.), que l'on retrouve dans les passages voués à résumer son œuvre, à en relever les procédés et les particularités. Ainsi, que l'on rapporte la mort de Flaubert ou qu'on en profite pour glorifier l'écrivain, un fait demeure commun à chacun des « nécrologues » : un détour du côté de la critique littéraire s'impose. Si les critiques littéraires de l'époque ont pu se passer de la biographie de Flaubert, l'inverse n'est donc pas vrai ; même si ce qui motive la notice nécrologique relève du vécu de l'écrivain – c'est bien la mort de Flaubert, le 8 mai 1880, qui déclenche toute cette série d'articles –, reste qu'elle suscite à nouveau le commentaire critique. La mort de Flaubert est l'occasion de revenir sur son œuvre et d'en formuler un commentaire.

Mais là n'est pas ce qui est le plus intéressant. Ayant déjà noté que la biographie d'écrivain et la critique littéraire entretiennent à l'époque des rapports étroits, on ne s'étonnera pas de voir la nécrologie combiner la biographie et la critique. Ce qui nous intéresse davantage, c'est la figure de Flaubert qui s'y forme. Et c'est ici que nous en arrivons à la cinquième raison qui nous incite à étudier de près la nécrologie flaubertienne. Cet ensemble d'articles constitue en fait un « moment discursif<sup>35</sup> » capital dans l'évolution du discours biographique consacré à Flaubert ; il s'agit d'un moment fondateur dans le sens où, pour la première fois – grâce à son décès –, on s'autorise à parler de sa vie intime. C'est ainsi que l'on voit, en quelque sorte, la nécrologie remplacer la biographie « classique » de Flaubert qui aurait pourtant toute la légitimité pour se déployer dans ces tristes circonstances, mais qui, pour les raisons précédemment évoquées, devra attendre encore quelques années... Or, force est de constater que ces biographies préfèrent à l'objectivité du reporter la libre mise en scène du littéraire, laquelle tend à surinvestir les lieux communs romantiques. On observe en effet que la figure de l'écrivain, lorsqu'elle n'est pas simplement l'objet d'une idéalisation romantique, se forme à travers une série de contrastes qui dotent ces notices d'une certaine littérarité. Certes, Flaubert était lui-même, de l'avis de ses contemporains, un être fort en contrastes. C'est ce qui rend sa biographie difficile à établir, raconte son ami Auguste Sabatier une semaine après son décès : « Analyser cette riche et puissante nature sera toujours une œuvre bien délicate et bien difficile. Les contrastes de toute sorte y

---

<sup>35</sup> Pour une définition de cette notion, voir chapitre 4, note 236.



abondaient comme dans les pays de hautes montagnes<sup>36</sup>. » Ce qui étonne, c'est la manière dont cet être de contrastes est campé ; c'est la polarisation à laquelle il donne lieu et les enjeux qu'elle sous-tend qui demandent à être étudiés de près.

Cette polarisation qui confère une dimension esthétique à la nécrologie flaubertienne opère sur plusieurs plans : sur le plan thématique (l'écrivain à la fois magnifié et montré sous ses jours les plus risibles), sur le plan générique (entre l'éloge et l'anecdote) et, corollairement ici, sur le plan tonal (du laudatif au comique, en passant par le dramatique). La tension ménagée par cette oscillation est non seulement symptomatique du statut précaire de la nécrologie comme forme générique – la nécrologie est encore une *forme* qui se cherche –, mais aussi une manière pour le biographique d'*informer* l'« objet-Flaubert », c'est-à-dire d'inscrire l'écrivain en voie d'« objectivation » dans une positivité – geste qui, forcément, est destiné à rejaillir sur son œuvre et qui, pour cette raison, confère à ces notices une valeur programmatique. Rappelons que le décès de Flaubert survient moins d'un mois après la publication des *Soirées de Médan*, recueil qui fait alors l'objet de vives attaques. Il faut dire que dans l'avant-propos, daté du 1<sup>er</sup> mars 1880, les auteurs ne ménagent pas la critique : « Nous nous attendons à toutes les attaques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves<sup>37</sup>. » C'est aussi en 1880 que paraît *Nana*. Au moment où Flaubert décède, on en est encore à remettre en question la valeur littéraire de ce qu'a produit jusqu'alors l'école naturaliste. Il lui faudra d'ailleurs attendre plusieurs années avant d'être pleinement reconnue puisque, même à la fin de la décennie, on peste encore contre elle, ainsi qu'en témoigne le *Manifeste des Cinq* qui paraît dans le *Figaro* en 1887 :

Il est nécessaire que, de toute la force de notre jeunesse laborieuse, de toute la loyauté de notre conscience artistique, nous adoptions une tenue et une dignité en face d'une littérature sans noblesse, que nous protestions au nom d'ambitions saines et viriles, au nom de notre culte, de notre amour profond, de notre suprême respect pour l'art<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Auguste Sabatier, « Variétés. Gustave Flaubert », *Journal de Genève*, 16 mai 1880, p. 3.

<sup>37</sup> Émile Zola, Guy de Maupassant, J. K. Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis, *Les soirées de Médan*, Paris, G. Charpentier, éditeur, 1880, n.p.

<sup>38</sup> Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite, Gustave Guiches, « *La Terre*. À Émile Zola », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1.



Bref, le décès de Flaubert est l'occasion de régler une fois pour toute la question de son appartenance à cette école. Cette tension est sinon carrément absente, du moins beaucoup moins vive dans les études biographiques qui paraissent à la fin du siècle. La cause de Flaubert et celle des Naturalistes ayant été entendues, le discours s'est considérablement aplani et le polémique a cédé sa place à l'explicatif, au démonstratif<sup>39</sup>...

Plus qu'à la fabrication d'une figure d'écrivain romantique – fabrication destinée à briser la filiation avec les « scandaleux<sup>40</sup> » Naturalistes –, ces nécrologies nous font assister, en fait, à la naissance d'une nouvelle figure d'écrivain, appelée à devenir classique. Est-ce dire que

---

<sup>39</sup> Voici, en ordre alphabétique, la liste à peu près exhaustive des ouvrages et articles du XIX<sup>e</sup> siècle où l'on retrouve la biographie de Flaubert : Louise Colet, *Lui*, Paris, Librairie nouvelle, 1860 ; Caroline Commanville, *Souvenirs sur Gustave Flaubert*, Paris, A. Ferroud, 1895 [1887] ; Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1882-1883 (2 volumes) ; Émile Faguet, *Flaubert*, Paris, Hachette, 1899 ; Félix Frank, *Gustave Flaubert d'après des documents intimes et inédits*, extrait de la *Revue générale*, Paris, 1887 ; Léon Gautier, « Gustave Flaubert », dans *Portraits du XIX<sup>e</sup> siècle. I. Poètes et romanciers*, Paris, Sanard et Derangeon, 1894, p. 239-251 ; Edmond de Goncourt, « Gustave Flaubert », *L'écho de Paris*, 24 novembre 1890, p. 1 ; Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896 (9 volumes) ; Arsène Houssaye, « Théo et Flaubert », dans *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1890*, Paris, E. Dentu, 1891, p. 94-99 ; Charles Lapiere, *Esquisse sur Gustave Flaubert intime*, Évreux, Charles Hérissé, 1898 ; Pierre Larousse, « Flaubert (Gustave) », dans *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 8*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1872, p. 438-439 ; Guy de Maupassant, « Souvenirs d'un an. Un après-midi chez Gustave Flaubert », *Le Gaulois*, 23 août 1880, p. 1 ; Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert d'après ses lettres », *Le Gaulois*, 6 septembre 1880, p. 1 ; Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert dans sa vie intime », *La nouvelle revue*, 1<sup>er</sup> janvier 1881, p. 142-147 ; Guy de Maupassant, « Camaraderie ?... », *Le Gaulois*, 25 octobre 1881, p. 1 ; Guy de Maupassant, « Une réponse », *Le Gaulois*, 27 octobre 1881, p. 1 ; Guy de Maupassant, « Étude sur Flaubert », *La revue bleue*, 19 et 26 janvier 1884, p. 65-70 et 115-121 ; Guy de Maupassant, « Flaubert et sa maison », *Gil Blas*, 24 novembre 1890, p. 5 et 7 ; Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert », *L'écho de Paris*, 24 novembre 1890, p. 1 ; Albert Mignot, *Ernest Chevalier et Gustave Flaubert*, Paris, E. Dentu, 1888 ; Charles Monselet, « Gustave Flaubert », dans *A à Z. Portraits contemporains*, Paris, Charpentier, 1888, p. 113-119 ; Charles Richard, *Chenonceaux et Gustave Flaubert*, Tours, Deslis Frères, 1887.

<sup>40</sup> La recherche de scandales aurait été l'une des stratégies éditoriales les plus préconisées non seulement par les Naturalistes, mais aussi par la presse, écrit Corina Sandu : « Si les naturalistes s'attachent à provoquer le scandale, ou du moins s'en réjouissent, comme l'atteste leur correspondance, de l'autre côté de la barricade, pour une presse qui vit elle aussi de cette "crise", il semble que le journal appelle le scandale autant que l'écrivain en processus de publication. » (Corina Sandu, « Les scandales littéraires, de la presse à la lettre (1877-1887). Influence du discours pamphlétaire sur l'épistolaire », *Médias 19*, en ligne, <<http://www.medias19.org/index.php?id=313>>, consulté le 4 janvier 2014.)

l'on tiendrait là une spécificité *critique* propre à la biographie d'écrivain, flaubertienne du moins ? C'est ce que nous tâcherons de vérifier...

### *Lieux communs de la notice nécrologique*

Composée des termes grecs *nekros* (« mort ») et *logos* (« discours »), la nécrologie, si l'on se fie à ce qu'en dit le dictionnaire *Littré*, est une « [n]otice sur un mort<sup>41</sup> ». Pour sa part, Pierre Larousse, dans son *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, la définit comme un « [é]crit consacré à la mémoire d'une ou plusieurs personnes mortes depuis peu de temps<sup>42</sup> ». Tandis que le premier campe la nécrologie dans un cadre générique restreint – la notice –, le second ouvre ses possibilités discursives par l'emploi du terme plus général d'« écrit ». Et de fait, un regard global jeté sur les notices nécrologiques parues à la même période, et dans des périodiques généralistes – c'est-à-dire qui ne sont pas spécifiquement *littéraires* – tels que *La presse* ou *Le Figaro*, permet d'observer que la nécrologie se déploie sur une étendue variable, voire que l'hybridité générique y est monnaie courante. C'est que, nous explique Arina Makarova, la nécrologie est un genre encore jeune :

La possibilité d'annoncer la mort par la voie de presse s'est offerte grâce à l'apparition des *Affiches de Paris*, *avis divers*, etc., lancées en 1745 par le libraire Antoine Boudet. [...] Mais c'est grâce à la presse quotidienne que la rubrique nécrologique devient un genre à part. Jouissant d'une existence autonome, l'annonce crée son propre style, ses règles, et cible son public. Hésitante dans sa formule, à l'origine, la rubrique nécrologique prend peu à peu ses formes « classiques », jusqu'à adopter la structure, figée, qu'on lui connaît aujourd'hui. C'est pourquoi la définition de la Rubrique nécrologique dans la presse du XIX<sup>e</sup> siècle reste floue : ce genre d'écriture et de publication, bien que largement connu, n'était pas encore solidement structuré<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française. Tome troisième. I-P*, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 706.

<sup>42</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 11*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1874, p. 892.

<sup>43</sup> Arina Makarova, « Dits et non-dits des nécrologies de la presse », *Le temps des médias*, n° 1, automne 2003, en ligne, <<http://www.histoiredesmedias.com/Dits-et-non-dits-des-necrologies.html>>, consulté le 4 janvier 2014.

Quels en sont les lieux communs ? Makarova observe qu'encore ici, l'objet de la nécrologie varie. Tantôt la notice nécrologique se contente de citer le nom des morts, tantôt elle donne dans le long reportage d'obsèques et reproduit des extraits des oraisons funèbres ; tantôt elle raconte l'histoire d'une maladie et les derniers jours du défunt, tantôt elle rend compte des faits les plus marquants de sa biographie – en insistant sur ses qualités personnelles et professionnelles – et ajoute une petite anecdote ou un fait curieux propre à rendre plus gai ce triste propos. Ces détails un peu « piquants » visent aussi à

toucher la sentimentalité du lecteur, sa compassion, de nature à l'émouvoir. De cette manière, le public se rassemble autour de l'événement : un événement qui situe l'élite de la société française et contribue à la définir. Au-delà, l'intérêt particulier des journaux pour les nombreux détails qui accompagnent le décès révèle une certaine sensibilité de tout le XIX<sup>e</sup> siècle envers la mort<sup>44</sup>.

Mais Makarova remarque que c'est moins la mort en soi qui importe aux yeux des éditeurs comme des lecteurs que les circonstances du décès. On s'efforce d'embellir l'image de la mort, de lui donner une signification propre à apaiser ceux qui restent. « On meurt, en fait, deux fois : la première fois “au sein de la famille en pleurs” ; la seconde publiquement, dans les pages de la presse<sup>45</sup>. »

Enfin, si ces notices finissent par prendre autant d'importance dans la presse vers la fin du siècle et au tournant du siècle suivant, c'est aussi qu'elles donnent à l'élite aristocratique et bourgeoise l'occasion de se mettre en valeur, ainsi que l'attestent le récit du déroulement des funérailles – événement des plus mondains où il est de bon ton de figurer – de même que « l'attention particulière accordée aux origines familiales, à l'appartenance à la noblesse des anciennes familles. Il s'agit déjà d'une valeur en soi, qui donne à la figure de la personne décédée une importance particulière<sup>46</sup> ». C'est ainsi que les nécrologies en viennent à constituer de véritables généalogies.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

*La mort écrite de Flaubert : entre le tragique et le comique*

Tous ces lieux communs de la notice nécrologique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont investis par les nécrologies consacrées à Flaubert. La question qu'il faut désormais se poser est la suivante : de quelle manière les notices annonçant le décès de Flaubert investissent-elles ces lieux ?

Il est intéressant de noter que même à propos d'un sujet aussi triste que celui de la mort, la notice nécrologique ne se cantonne pas sur le lieu de la tragédie ; elle verse très souvent dans la comédie. Ainsi en est-il de cet article du *Figaro* dont l'auteur a préféré rester anonyme :

Gustave Flaubert est mort hier dans sa propriété de Croisset, près de Rouen. [...] C'est à une attaque d'apoplexie foudroyante qu'a succombé Gustave Flaubert. En sortant du bain, vers dix heures, il s'était trouvé un peu indisposé. Il appela sa domestique et lui dit de ne pas s'éloigner. Puis, se sentant oppressé, il s'étendit dans son cabinet de travail sur un divan où l'apoplexie le prit et fit son œuvre. L'agonie dura vingt minutes. Quand le docteur arriva, il était trop tard, Flaubert avait cessé de vivre<sup>47</sup>.

Le prenant récit de la mort de Flaubert est tout de même raconté sur une note un peu discordante, en raison notamment de cette personnification de l'apoplexie – de peu de goût, surtout pour rendre compte du décès d'un écrivain : « [L]'apoplexie le prit et fit son œuvre. » Ce récit à peine dramatique de la mort de Flaubert bascule rapidement dans le comique au moment où le reporter entame la description physique de l'écrivain. Après avoir rappelé combien Flaubert était propre de sa personne, il conclut : « Lui, qui devait mourir en sortant du bain, était toujours dans l'eau<sup>48</sup> » ! Un même effet comique se dégage de la notice rédigée par Thomas Grimm – pseudonyme d'Henri Escoffier – le jour même de l'enterrement de Flaubert et placée dans la section « Échos et nouvelles » du *Grand journal*. L'ouverture solennelle de la nouvelle – ton laudatif, vocabulaire soutenu, mention de faits importants (notamment le moulage du visage et les funérailles) – contraste avec le récit des circonstances du décès : « Il avait pris son bain vendredi matin, mais il n'avait pas déjeuné

<sup>47</sup> XXX, « Gustave Flaubert », *Le Figaro*, 9 mai 1880, p. 1.

<sup>48</sup> *Ibid.*



quand la syncope est survenue<sup>49</sup>. » L'auteur va jusqu'à rapporter les paroles que Flaubert aurait échangées avec sa bonne dans les minutes précédant son décès : « C'est curieux, dit Flaubert en se frottant les yeux, j'y vois jaune... j'y vois jaune<sup>50</sup>... » Ses derniers mots auraient été : « Avenue d'Eylau... Victor Hugo<sup>51</sup>... » ! Caricature du romantisme, ce genre de mise en scène ne constitue même pas un écart par rapport à l'ensemble des notices...

Le récit des funérailles joue aussi sur ce double registre du tragique et du comique. La description des obsèques s'accompagne d'anecdotes qui viennent ajouter une note drolatique au propos. Trois jours après la publication de l'article anonyme annonçant le décès de Flaubert, le journal *Le Figaro* frappe encore en publiant un reportage d'obsèques, signé Charles Chincholle. En plus des nombreuses erreurs qui parsèment sa chronique – il exagère le nombre d'assistants aux funérailles (y voit même Théophile Gautier, pourtant décédé en 1872<sup>52</sup>), commet des fautes d'orthographe, se trompe dans la datation de l'église de Canteleu –, Chincholle brise avec le sérieux habituellement d'usage dans ce genre de reportage en racontant avec une précipitation non dépourvue d'ironie les derniers instants de Flaubert :

À mesure qu'il est arrivé, chacun a voulu avoir des détails et les meilleurs amis ont la curiosité barbare. Ils veulent savoir comment a vécu, écrit, pensé, jusqu'à la dernière heure Flaubert. Il faut qu'on leur répète avec force explications, que celui qui est là dans sa bière, était seul avec une servante dans sa villa abandonnée, quand la mort qui n'abandonne personne, est venue le prendre et que l'un des derniers mots de l'observateur minutieux de l'adultère a été : « J'y vois jaune, tout jaune<sup>53</sup> !... »

---

<sup>49</sup> Thomas Grimm, « Échos et nouvelles », *Grand journal*, 12 mai 1880, en ligne, <[http://www.jamespradier.com/Pictures/Flaubert%20\(2a\).jpg](http://www.jamespradier.com/Pictures/Flaubert%20(2a).jpg)>, consulté le 17 octobre 2013.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> À moins qu'il ne s'agisse du fils que Théophile Gautier eut avec sa maîtresse Eugénie Fort... Le cas échéant, à l'instar des autres chroniqueurs, Chincholle aurait dû préciser qu'il s'agissait de Théophile Gautier fils.

<sup>53</sup> Charles Chincholle, « Obsèques de Gustave Flaubert », *Le Figaro*, 12 mai 1880, p. 1.



Même s'il sait que la famille de Flaubert « ne voudrait trouver dans les journaux qu'une étude approfondie de l'œuvre et du talent de celui qu'elle a si inopinément perdu<sup>54</sup> », Chincholle ne peut s'empêcher de divulguer des détails propres à égayer un lectorat avide de potins. Non content de donner les noms de chacune des grandes personnalités venues assister aux funérailles – il en mentionne une trentaine –, le chroniqueur rapporte des incidents qui surviennent au moment de déposer la bière dans la fosse. Le plus important concerne le trou destiné à recevoir le cercueil : « La fosse est trop petite pour la bière et l'assistance entière frémit quand elle se dit que Flaubert est là, les pieds en l'air<sup>55</sup>. » Le fait de se trouver devant une fosse trop étroite n'a rien de drôle en soi. Pour preuve, dans sa biographie, Michel Winock raconte un événement similaire survenu aux obsèques de la sœur de Flaubert. Le ton ne saurait être plus dramatique :

L'enterrement est lugubre. La fosse étant trop étroite pour accueillir le cercueil, il a fallu se servir d'une bêche et de leviers pour l'y enfoncer. Un fossoyeur est monté sur la bière, juste au-dessus de la tête de la défunte : « J'étais debout à côté, mon chapeau dans les mains, je l'ai jeté par terre en criant. » Hamard, le mari, s'est agenouillé et a envoyé des baisers en pleurant. Héberté, Flaubert ressent une immense douleur et une « atroce injustice<sup>56</sup> ».

C'est bien la manière dont Chincholle évoque tous ces faits qui crée une situation comique. Détaillant de manière poignante le « chemin de la mort<sup>57</sup> », c'est-à-dire le paysage que traverse le cortège en se rendant du lieu d'exposition à l'église –, sa chronique ne fait que prêter plus de relief à ces « croustillantes » anecdotes. L'article que Gaston Vassy publie le lendemain dans le *Gil Blas* va dans le même sens. Tout l'intérêt de Vassy repose, en fait, sur les incidents survenus au cours des obsèques. D'entrée de jeu, on sait que, malgré son ton contristé, cette chronique sera « piquante » :

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>56</sup> Michel Winock, *op. cit.*, p. 78.

<sup>57</sup> « Oh ! le chemin de la mort ! Combien de fois, vivant, a-t-il dû y venir ! Combien d'amis a-t-il dû amener là et leur dire "Regardez !" » (Charles Chincholle, *op. cit.*, p. 1.)

À l'heure où je commence cette lettre, les fossoyeurs du cimetière Monumental n'ont pas encore achevé de combler sa fosse, et déjà la plupart des assistants manifestent le douloureux étonnement que leur ont causé ces funérailles<sup>58</sup>.

La description physique de la scène, comme c'était le cas chez Chincholle, est très élaborée et se fait émouvante. Le cercueil couvert de fleurs, la Seine qui scintille, l'église couverte de lierre, tout cela est évoqué de manière à rendre compte de la tristesse de la cérémonie. Mais voilà que l'auteur quitte le domaine du *pathos* pour celui de la comédie. En plus de rapporter les deux incidents évoqués par le chroniqueur du *Figaro* (la fosse trop étroite ; l'eau bénite disparue), Vassy raconte un absurde échange auquel il aurait pris part :

Un de nous a eu l'idée de demander au cocher qui nous conduisait s'il savait qui était le mort dont sa haridelle suivait le char :

– Certainement, répondit-il, c'est M. Flaubert, *le frère du médecin*. Je connais très bien la famille.

– Ah ! et connaissez-vous aussi sa fille, Melle Salammbô ?

– Je crois bien, riposta l'automédon rouennais.

Et il ajouta d'un ton sentimental :

– Comme elle doit avoir du chagrin<sup>59</sup> !

Malheureuse, la mort de Flaubert, dès lors qu'elle se trouve écrite, oscille entre un incident grave et une expérience comique.

*Ce « grand artiste en robe de chambre »*

Le portrait physique que l'on dresse de Flaubert est un autre fait marquant. À l'instar de la nécrologie dans sa forme actuelle, qui publie, avec l'annonce du décès, une photo du défunt prise dans ses meilleurs jours, la notice nécrologique consacrée à Flaubert s'attache à peu près toujours à en offrir un portrait physique, mais sous forme écrite. Rappelons qu'il n'existe pas, à la connaissance des journalistes de l'époque, de photographies de Flaubert. Celui-ci se serait même vanté, comme nous l'avons mentionné, de n'être « jamais passé

<sup>58</sup> Gaston Vassy, « Les obsèques de Gustave Flaubert », *Gil Blas*, 13 mai 1880, p. 1.

<sup>59</sup> *Ibid.*

devant l'objectif<sup>60</sup> ! » Et Flaubert aurait échappé à l'étrange mode qui frappa le XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir la prise de photographies posthumes !

Ce qui étonne dans ces descriptions physiques de Flaubert, c'est qu'à la fois elles l'élèvent et le diminuent, investissant ainsi un autre topos romantique. D'aucuns le dépeignent comme un homme au physique impressionnant, mais néanmoins accoutré de manière risible. Ainsi, dans le *Gaulois*, un certain Fourcaud le dépeint-il comme une véritable force de la nature :

C'était un homme de grande taille, au teint rouge, aux traits accusés, d'une solide carrure et d'un fort grand air. Son œil d'aigle, quand il vous regardait en parlant, jetait des lueurs fauves, et sa moustache épaisse se hérissait. Il avait la voix forte et mettait toujours la conversation au diapason le plus élevé, prodiguant les métaphores les plus violentes<sup>61</sup> [...].

La description des habits et des manies de l'écrivain tranche avec ce portrait digne d'admiration, en le campant dans une quotidienneté qui n'a rien d'émouvant. « Ce grand artiste en robe de chambre<sup>62</sup> », comme l'appelle Fourcaud, étonne ses visiteurs par ses singuliers accoutrements. Pierre Giffard, dans son article intitulé « Flaubert intime », insiste aussi sur sa mise originale, en rappelant qu'il avait l'habitude d'être « drapé dans sa houppelande marron, installé dans son pantalon à la hussarde, coiffé du béret ou de calottes étranges, avec le cou nu et les jabots de la chambre à coucher<sup>63</sup> ». On campe ici l'auteur *extraordinaire* dans un quotidien qui en révèle les accoutrements risibles et les manies grotesques. Évoquant le rire généreux de Flaubert, Émile Bergerat souligne ce contraste en

---

<sup>60</sup> Anecdote rapportée par le chroniqueur anonyme du *Temps* (« Chronique. Gustave Flaubert », *op. cit.*). Dans une lettre adressée à Louise Colet, Flaubert admet ce dédain du daguerréotype : « [J]e ne consentirais jamais à ce que l'on fit mon portrait en photographie. » (« À Louise Colet. 14 août 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 394.) Dans les faits, il existait déjà au moins deux photographies de lui, prises par Maxime Du Camp en Égypte. Flaubert y est photographié de très loin. C'est probablement la raison qui explique son assentiment.

<sup>61</sup> Fourcaud, « Gustave Flaubert », *Le Gaulois*, 9 mai 1880, p. 1.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Pierre Giffard, « Flaubert intime », *Le Gaulois*, 9 mai 1880, p. 2.

donnant dans la caractérisation « mi-homme, mi-dieu » : « Il en riait en Titan, de tout l'être et depuis la pointe de ses bras levés jusqu'à celle de ses pantoufles<sup>64</sup>. »

Ce mélange du sublime et du grotesque culmine dans le portrait que dresse l'auteur anonyme du *Figaro*. Après avoir rappelé la prestigieuse ascendance de Gustave Flaubert – un père médecin très distingué –, il le présente sous des traits propres à faire sourire même le plus affligé des lecteurs :

Au physique, Flaubert représentait exactement un officier de cavalerie en retraite.

Pas de luxe, mais une grande propreté, surtout intime. Lui, qui devait mourir en sortant du bain, était toujours dans l'eau.

Très sanguin, il avait le teint fort rouge.

Son œil bleur-clair regardait fixement. Il aimait à tirer en militaire sa moustache d'un blond café au lait, taillée en brosse.

Il avait des pantalons étranges, d'une circonférence très étroite au-dessus de la bottine, et large de deux pieds au sommet.

Il portait le chapeau planté crâne sur l'oreille<sup>65</sup>.

Cet étrange accoutrement va de pair avec sa manière tout aussi incompréhensible et risible de travailler :

Flaubert avait une singulière façon de travailler.

Il aimait à écrire sur un de ces petits pupitres comme en ont les musiciens pour placer le morceau à jouer.

Il établissait dessus son manuscrit, puis, au beau milieu, traçait de sa belle et haute écriture, une phrase, une seule.

Alors, il allumait une pipette, se renversait sur son siège et regardait sa phrase.

Au bout d'un quart d'heure, il en ôtait un mot inutile.

---

<sup>64</sup> Émile Bergerat, « Gustave Flaubert. Causerie et souvenirs », *La vie moderne*, 22 mai 1880, en ligne, <[http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/necro\\_bergerat.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/necro_bergerat.php)>, consulté le 4 janvier 2014.

<sup>65</sup> XXX, *op. cit.*

Au second quart d'heure, il remplaçait un mot impropre.

Au troisième, il effaçait la moitié de ce qu'il avait écrit et trouvait d'autres expressions.

Il était enchanté quand, à la fin de sa matinée, il avait trouvé une phrase dont il fût réellement content<sup>66</sup>.

La grande minutie de Flaubert est plus d'une fois la risée des « nécrologues ». Charles Chincholle, plutôt que de mettre en évidence les hautes qualités de l'écrivain – comme le ferait la notice nécrologique classique –, en montre plutôt le ridicule. Il en est ainsi de l'anecdote qui nous apprend de quelle manière Flaubert a découvert le mot « Bethléem » – lequel, pour des raisons rythmiques, n'a pu prendre place dans *Salammbô* :

– Bethléem, répète Flaubert... Be-th-lé-em...

Et il articule vingt fois ce mot sur vingt tons différents.

– Ah ! tant pis, s'écrie-t-il. Je ne mettrai pas ce nom-là. Il n'entre pas dans ma phrase.

Et il aima mieux commettre une grave erreur topographique que de dénaturer l'harmonie de sa phrase<sup>67</sup>.

La représentation pittoresque de l'écrivain au travail ne va pas sans nous rappeler les deux créatures grotesques que sont Bouvard et Pécuchet, que Patrick Marot rattache à l'esthétique romantique. Selon lui, en effet, ces deux figures ironiques participent, de la même manière que la mise à mal de la figure de l'auteur chez Hugo (en la personne de Pierre Gringoire) et chez Musset (avec Lorenzaccio), au renversement de « l'image sacerdotale du poète<sup>68</sup> ». En ironisant sur la figure de l'écrivain, le créateur se soustrait

au piège d'une identité figée, susceptible de faire des écrivains des objets consommables parmi d'autres, à l'instar des thèmes novateurs du premier

---

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Charles Chincholle, *op. cit.*, p. 1-2.

<sup>68</sup> Patrick Marot, *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 46.



romantisme devenus malgré leurs créateurs les rengaines des générations suivantes<sup>69</sup>.

En campant Flaubert dans ce genre de mise en scène, en le « carnavalisant », on lui ménage un relief, une singularité, qui va de pair avec tous les efforts qu'avait réellement déployés Flaubert pour échapper au conformisme, pour éviter d'être récupéré par les « idées reçues ». Aussi grotesques que soient ces représentations, elles ne font que mettre en évidence « le caractère foncièrement inutilisable et inobjectivable du moi, comme tel propre à fonder dans son mystère l'expression créatrice<sup>70</sup> ». C'est bien ce qui ressort, après coup, de ces bouffonnes mises en scène...

Sans opérer dans la caractérisation burlesque, plusieurs auteurs de ces notices nécrologiques donnent aussi dans la mise en scène romantique, mais en magnifiant l'écrivain. L'auteur anonyme du journal *Le temps*, par exemple, présente Gustave Flaubert comme un être pourvu d'une grande santé, puis met l'accent sur la relation harmonieuse qui lie à la nature « cet homme aux muscles forts, à la carrure de campagnard » : « Il aimait les champs, le grand air<sup>71</sup> [...] ». Établissant le lien entre Flaubert et ses ancêtres normands les plus éloignés, le journaliste Jean Richepin, dans son éloge suprême du grand écrivain, le présente aussi comme une force de la nature, une créature mythologique :

D'une taille élevée, d'une corpulence vigoureuse, il marchait à grands pas, roulant un peu ses lourdes épaules à la façon des gens de mer, et balançant les bras comme pour brandir une arme. La face rouge luisait. Les moustaches, épaisses, tombantes, se gonflaient au vent d'une voix forte qui semblait faite bien moins pour la causerie renfermée que pour le commandement et le cri en plein air. L'œil avait des éclairs, comme celui des aigles marins<sup>72</sup>.

Même décédé, Flaubert continue de frapper l'œil de celui qui le regarde. Le correspondant spécial du *Gaulois*, chargé de se rendre à Croisset afin de recueillir les détails

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Anonyme, « Chronique. Gustave Flaubert », *op. cit.*

<sup>72</sup> Jean Richepin, « Gustave Flaubert », *Gil Blas*, 11 mai 1880, p. 1.

du décès du maître normand, rapporte ainsi ce qu'il a vu : « Je viens de le voir couché sur son lit. Sa tête aux couleurs puissantes n'a point changé<sup>73</sup>. »

La description ambivalente du physique de Flaubert – qui suscite à la fois l'admiration et le rire –, de même que son idéalisation, participent de cette lecture romantique du personnage. Mais ce qui campe davantage Flaubert en tant que personnage romantique, c'est bien la présentation de son univers intérieur. Tout, sur ce plan, concourt à en faire, aux côtés d'un Musset qu'il vilipendait dans la réalité<sup>74</sup>, un *enfant du siècle*.

### *Un héros romantique*

Dans chacune de ces notices nécrologiques, Gustave Flaubert se trouve doté des caractéristiques psychologiques propres au héros romantique. C'est d'abord sous les traits d'un être épris d'absolu qu'il nous apparaît. D'aucuns le dépeignent en effet comme un idéaliste. Même s'il le caricature au détour de chaque ligne, l'auteur anonyme du *Figaro* désire néanmoins enlever à Flaubert son étiquette d'écrivain naturaliste. Ce faisant, il le décrit comme un « homme d'esprit, tourmenté par l'appétit du mieux et par ses élans vers l'idéal<sup>75</sup> ». Et rien, dans cette forte personnalité, n'est susceptible de se laisser corrompre. Fourcaud, quant à lui, en fait un être intègre. Flaubert reste lui-même, même devant l'Impératrice, à qui il aurait courageusement vanté les mérites du controversé Henri Rochefort et de son journal satirique, *La lanterne*. Implacable, il aurait été, de plus, d'une générosité remarquable. En témoigne une anecdote au sujet de sa nièce, Caroline Commanville, et qui prouve « que le cœur du grand romancier était à la hauteur de son

---

<sup>73</sup> Anonyme, « Flaubert intime », *Le Gaulois*, 9 mai 1880, p. 1.

<sup>74</sup> Flaubert se montre en effet très sévère à l'endroit de Musset, qu'il accuse d'avoir nui à sa génération. Dans une lettre adressée à Louise Colet, il dénonce le fait qu'il ait « célébré avec emphase *le cœur, le sentiment*, l'amour avec toutes sortes d'*H*, au rabaissement de beautés plus hautes : "le cœur seul est poète", etc. (ces sortes de choses flattent les dames). Maximes commodes qui font que tant de gens se croient poètes sans savoir faire un vers. – Cette glorification du médiocre m'indigne. C'est nier tout art, toute beauté ; c'est insulter l'aristocratie du bon Dieu » (« À Louise Colet. 29 mai 1852 », *Correspondance. Tome II*, p. 99).

<sup>75</sup> XXX, *op. cit.*, p. 1.

talent<sup>76</sup> ». Son idéalisme se traduit également par la généreuse amitié qu'il prodiguait aux débutants qui venaient le consulter et à qui il répondait toujours « non pas avec des phrases banales, mais avec de bons et de solides avis<sup>77</sup> », raconte son ami René Delorme. Égal à lui-même, Flaubert *ne change pas*. On le reconnaît pour sa probité et pour sa constance, pour son « amitié solide et ardente<sup>78</sup> » comme pour sa haine intarissable du bourgeois – « intacte sous tous les régimes politiques et littéraires<sup>79</sup> ». Ainsi celui qui « avait gardé toutes les fougues romantiques<sup>80</sup> » était « tout d'une pièce ; il fallait être pour lui ou contre lui<sup>81</sup> ». Autre manifestation de cette quête d'absolu, toute la vie de Flaubert a été marquée par un amour unique, celui de la littérature : « On chercherait en vain, dans l'histoire des artistes, un homme de lettres qui se fût plus complètement absorbé en son art. Flaubert a tout donné à son idéal, toutes ses forces, toute son âme, toute sa vie<sup>82</sup>. » Flaubert a fait de la littérature une véritable religion. Sur ce point seul, le rapprochement avec les Romantiques est flagrant. Flaubert incarne le remplacement de la religion par l'Esthétique. N'est-ce pas, de manière générale, le grand projet romantique ? C'est en ces termes que Philotée O'Neddy – romantique mineur, ami de Théophile Gautier et de Gérard de Nerval – décrit à Charles Asselineau la grande aspiration du « petit cénacle » : « Nous rêvions le règne de l'Art, c'est

---

<sup>76</sup> *Ibid.* L'auteur raconte que Flaubert ne s'est pas marié afin de conserver son héritage à sa nièce. Or, le mari de celle-ci aurait un jour éprouvé de graves problèmes financiers. Flaubert lui aurait cédé sa fortune, considérant que le temps ne faisait pas de différence : « [Q]u'est-ce que ça peut me faire de vous la donner un peu plus tôt, un peu plus tard ? » (*Ibid.*) Il est intéressant de noter que l'auteur de cette notice s'excuse de rapporter cette anecdote : « À cette époque se passa auprès de lui un fait qu'on nous pardonnera de citer. Nous voulons prouver que le cœur du grand romancier était à la hauteur de son talent. » (*Ibid.*) Pourtant, l'auteur se montre très sévère face à ce « talent », considérant que *l'Éducation sentimentale* est illisible, que *la Tentation* est inintelligible, que des *Trois contes*, un seul est digne d'intérêt, que le *Candidat* méritait sa chute, etc.

<sup>77</sup> René Delorme, « Gustave Flaubert », *La vie moderne*, 15 mai 1880, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/necrol.php>>, consulté le 4 janvier 2014.

<sup>78</sup> Louis Ulbach, « Notes et impressions. II », *La revue politique et littéraire*, 15 mai 1880, p. 1096.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

vrai. Il nous semblait qu'un jour la Religion devait, dans ses conditions d'*extériorité*, être remplacée par l'*Esthétique*<sup>83</sup>. » L'amour exclusif de Flaubert pour la littérature est plus qu'un point d'attache au romantisme qui est « une religion de l'art<sup>84</sup> », comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer. C'est ce fait qui, combiné à d'autres, a conduit à la fabrication d'une nouvelle figure d'écrivain : l'écrivain total. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette question importante.

Les notices nécrologiques consacrées à Flaubert insistent aussi sur la sensibilité extrême de l'écrivain. Celle-ci se manifeste tant dans ses élans d'enthousiasme que dans ses puissantes colères face à la bêtise humaine. Flaubert, en effet, « pren[d] feu et flamme pour les livres de ses amis, et tout à coup par[t] d'un éclat de gros et bon rire, et se moqu[e] derechef de "monsieur Prudhomme"<sup>85</sup> ». La description qu'en donne Jean Richepin, qui l'aperçut un jour au bras de Tourgueniev, fait aussi de Flaubert un être excessif :

Il lui parlait en gesticulant, à voix haute, la face allumée par le feu de la parole, et comme s'il le rudoyait violemment.

– C'est Flaubert et Tourgueneff, me dit un ami qui le connaissait de vue, et qui me trouva planté sur le bord du trottoir, la bouche grande ouverte, les yeux écarquillés, en extase devant ce couple étrange comme devant l'évocation d'une race disparue<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Philotée O'Neddy, « À Charles Asselineau. 29 septembre 1862 », *Lettre inédite de Philotée O'Neddy sur le groupe littéraire romantique dit des bousingos*, Paris, P. Rouquette, libraire-éditeur, 1875, p. 14.

<sup>84</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, 1994, 2, en ligne, <<http://rgi.revues.org/470>>, consulté le 4 janvier 2014. Ce qui fait de l'art une religion va beaucoup plus loin que l'importance que lui accordent les artistes romantiques. C'est d'abord parce qu'il est un intermédiaire entre la parole divine et les hommes que l'art revêt un caractère sacré. Dans son article, Schaeffer précise que si la sacralisation de l'art se trouve déjà chez les auteurs grecs et latins, puis chez ceux du Moyen Âge et de la Renaissance, elle revêt une forme nouvelle chez les Romantiques, en ceci qu'« elle remplit une fonction compensatoire face à la crise du *Weltbild* [vision du monde] – et notamment de la théologie et métaphysique dogmatiques – induite par les Lumières, fonction absente chez les défenseurs antérieurs de la poésie, par exemple ceux du Moyen Âge latin (pour qui il s'agissait certes de se hisser au même niveau que la philosophie dans la hiérarchie des sept arts, mais ceci dans le cadre d'une vision théologique du monde jamais mise en question) ».

<sup>85</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>86</sup> Jean Richepin, *op. cit.*



Mais c'est surtout comme un être profondément amer et mélancolique qu'on le dépeint – mélancolie que nourrit sa haine féroce (et romantique<sup>87</sup> !) du *bourgeois* et, surtout, son sentiment de n'être pas apprécié de ses contemporains. « Il n'y a pas vingt personnes qui s'intéressent à moi<sup>88</sup> », cite Charles Chincholle. « De fait, renchérit Émile Bergerat, Flaubert se croyait inconnu<sup>89</sup> [...] » Cette exclusion qu'il subit et provoque à la fois l'amène, bien souvent, à songer à la mort. On donne, encore une fois, dans la figuration romantique. L'auteur anonyme du *Temps*, par exemple, reproduit dans sa notice une lettre que Flaubert aurait envoyée à Feydeau quelques jours après le décès de Théophile Gautier. L'auteur de *Madame Bovary* est montré sous un jour on ne peut plus ténébreux : « Que ne suis-je à pourrir à sa place ! Pour l'agrément qu'on a dans ce bas monde, autant s'en aller le plus vite possible. [...] *Nous sommes de trop*. On nous hait et on nous méprise<sup>90</sup>. » Incompris d'une société qui ne reconnaît pas son talent, conduit injustement devant les tribunaux pour une œuvre que l'on n'a pas su apprécier, mésestimé par les propriétaires de théâtres, Flaubert – ce « romantique en chemin de fer<sup>91</sup> » – a tôt fait de s'isoler afin de se livrer corps et âme à celle qui a pourtant fini par le tuer, la littérature : « Le bon Flaubert [...] est mort de la littérature, une terrible maladie, dont son père ni son frère eux-mêmes n'auraient jamais pu le guérir<sup>92</sup>. » Et force est de constater le caractère épique du duel qui a précédé sa mort :

---

<sup>87</sup> Dans *Les règles de l'art*, Bourdieu rappelle en effet que la haine des bourgeois et des philistins est devenue « un lieu commun littéraire avec les romantiques qui, écrivains, artistes ou musiciens, ne cessent de proclamer leur dégoût pour la société et l'art qu'elle commande et consomme [...] » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998 [1992], p. 86-87).

<sup>88</sup> Cité dans Charles Chincholle, *op. cit.*, p. 1.

<sup>89</sup> Émile Bergerat, *op. cit.*

<sup>90</sup> Cité dans Anonyme, « Chronique. Gustave Flaubert », *op. cit.* Mentionnons que Flaubert était tout à fait conscient de donner dans le cliché romantique. Dans une lettre qu'il adresse à Louise Colet vingt ans auparavant, il formule ce sentiment d'exclusion tout en s'en moquant : « Amants du Beau, nous sommes tous bannis. Et quelle joie quand on rencontre un compatriote sur cette terre d'exil ! Voilà une phrase qui sent un peu le Lamartine, chère Madame. » (Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 14 août 1853 », *Correspondance. Tome II*, p. 394.)

<sup>91</sup> Anonyme, « Chronique. Gustave Flaubert », *op. cit.*

<sup>92</sup> Émile Bergerat, *op. cit.*



Il était demeuré près de six mois dans son cabinet de travail, s'acharnant nuit et jour, et sans mettre le pied dans son jardin, sur un dernier ouvrage qu'il voulait achever pour cet hiver. Il restait assis quinze heures consécutives devant sa table, abîmé dans la réalisation de sa conception, noyé dans son rêve, poursuivant sans trêve le mot qui dépeint la chose, aux prises avec le sphinx, poitrine à poitrine sur un idéal formidable. Une nuit, le monstre fut terrassé. Flaubert se leva radieux, battit des mains et tomba. Lui aussi, il était mort. Quel duel<sup>93</sup> !

À l'instar du Christ supplicié, Flaubert a souffert puis est mort pour la cause qu'il avait embrassée. Ces mises en scène, en faisant de l'auteur de *Madame Bovary* un être malheureux et sacrifié, l'inscrivent dans la droite lignée des Musset, Hugo, voire Baudelaire. Chacun à leur manière, ces poètes ont cherché à illustrer « la dualité de l'artiste pris entre son appartenance aux cieux et le sacrifice qui à la fois le supplicie et le consacre sur la Terre<sup>94</sup> ». C'est à une image de l'écrivain malheureux que toutes ces figurations conduisent, comme si la résignation était la vertu du grand écrivain. « Un grand homme doit être malheureux<sup>95</sup> », écrit Balzac dans son article « Des artistes ». C'est bien ce qu'était Flaubert, nous disent ses biographes...

Mais il y a plus que cela. Parallèlement à la figuration romantique du personnage de l'écrivain, ces articles nécrologiques nous font assister aux premiers efforts qui ont conduit à la fabrication d'un nouveau mythe : celui de l'écrivain total. Daniel Madelénat remarquait déjà que la biographie dominée par des fonctions étrangères à la connaissance – c'est-à-dire sur laquelle pèsent les besoins du religieux, du social, du politique, etc. – a tendance à régresser vers des formes anciennes, notamment le mythe et l'épopée, « complices d'un discours implicite sur ce qui est et ce qui doit être : la référence au réel s'effrite et s'effondre sous le poids des significations<sup>96</sup> ». C'est bien ce qui semble se produire ici : la nécessité de récupérer Flaubert, d'en faire une figure romantique et donc étrangère aux Naturalistes, conduit à la constitution d'un nouveau mythe littéraire, c'est-à-dire d'une figure aussi inédite

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Patrick Marot, *op. cit.*, p. 44.

<sup>95</sup> Cité dans Patrick Marot, *op. cit.*, p. 45.

<sup>96</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 192.

que fondatrice. Pour ce faire, il fallait consacrer dans l'espace public le personnage social de l'écrivain, cette figure sans précédent – quoiqu'entraperçue par les Romantiques –, « professionnel à plein temps, voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction que les normes spécifiques de son art<sup>97</sup> ». Seul dans son cabinet de travail, et malgré les doutes affreux qui le rongent, Flaubert sait qu'il œuvre à une tâche nouvelle ; sa correspondance témoigne du fait qu'il est très conscient de travailler à contre-courant. Mais pour qu'il en vienne à incarner publiquement une nouvelle figure d'écrivain, il fallait qu'on la lui fabrique...

Le mythe de l'écrivain total se réalise sous trois avatars, à commencer par la figure de « l'écrivain en sacerdoce », c'est-à-dire de l'écrivain complètement dévoué à son art. Flaubert, nous disent ses premiers biographes, est celui qui a tout donné à la littérature. « Tout pour la littérature et rien que la littérature<sup>98</sup> ! », raconte dans *Le Voltaire* son ami Paul Alexis. Pour parvenir à réaliser l'idée de l'art qu'il se faisait, Flaubert a dû épouser le célibat : « Prêtre de la littérature, de peur de dérober à sa religion une partie de lui-même, il ne s'était jamais marié<sup>99</sup> », renchérit Alexis. Flaubert a dû en outre se retirer du monde et vivre en ermite, « entouré de ses livres, de ses manuscrits, tout entier à ses lectures et à ses travaux<sup>100</sup> ». On insiste beaucoup sur le fait que Flaubert a toujours préféré la solitude à la compagnie des hommes : « Travaillant toute la semaine, il n'aimait pas, du lundi au vendredi, recevoir de visite<sup>101</sup>. » Complètement absorbé dans son étude, il se privait de tout, même du bon air de son jardin. Le moine, le prêtre, l'apôtre, tous les vocables du domaine religieux sont bons pour caractériser la pratique de celui qui a vécu « cloîtré dans [sa] philosophie et

---

<sup>97</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 132-133.

<sup>98</sup> Paul Alexis, « Quelques souvenirs sur Flaubert », *Le Voltaire*, 14 mai 1880, p. 1.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> XXX, « Gustave Flaubert », *op. cit.*

<sup>101</sup> *Ibid.*

dans [son] esthétique<sup>102</sup> », et qui a fini par être bien récompensé de son « immolation ardente et volontaire<sup>103</sup> ». Ainsi, plus qu'une activité à laquelle il s'est entièrement voué, la littérature devient, chez Flaubert, un véritable culte. « [I]l nous soutenait de son ardente foi littéraire<sup>104</sup> », se rappelle Fourcaud. Même la demeure de Flaubert fait l'objet d'une mythification. Par exemple, Émile Bergerat, chroniqueur à la *Vie moderne*, associe à travers elle Flaubert à saint Antoine : « J'ai vu la maison blanche de Croisset, au pied du coteau de Canteleu, où le maître a écrit tous ses livres ; c'est la cellule de l'anachorète<sup>105</sup>. »

L'omniscience de l'écrivain est une autre pierre apportée à l'édification du mythe de l'écrivain total. Flaubert, en effet, savait tout. N'est-ce pas simplement aller dans le sens de ce à quoi Flaubert aspirait lui-même, quand il écrivait à Louise Colet, par exemple, qu'« [i]l faudrait tout connaître pour écrire<sup>106</sup> » ? Les premiers biographes de Flaubert ne se contentent pas de vanter son érudition ; ils donnent dans la surenchère, faisant de lui « l'homme-science, l'homme-hiéroglyphe, l'homme-manuscrit d'avant le déluge<sup>107</sup> ». Pour écrire *Salammbô*, insiste Fourcaud, il a tout lu :

Du reste, avant de coucher sur le papier un seul mot de ce drame aux couleurs éclatantes et bizarres, il a vidé des bibliothèques, appris les langues orientales, consulté tous les documents connus. Jamais chercheur ne fut si scrupuleux<sup>108</sup>.

Flaubert, c'est celui que l'on consultait pour tout, car son savoir n'avait d'égal que le soin scrupuleux qu'il mettait à le rendre sur papier...

---

<sup>102</sup> Paul Bourget, « M. Gustave Flaubert » [13 mai 1880], dans Didier Philippon, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 439.

<sup>103</sup> Théodore de Banville, « Flaubert » [17 mai 1880], dans *Critiques*, Paris, E. Fasquelle, 1917, p. 152.

<sup>104</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>105</sup> Émile Bergerat, *op. cit.*

<sup>106</sup> Gustave Flaubert, « À Louise Colet. 7 avril 1854 », *Correspondance. Tome II*, p. 544.

<sup>107</sup> Pierre Giffard, *op. cit.*, p. 2.

<sup>108</sup> Fourcaud, *op. cit.*

Enfin, à l'image de l'écrivain en sacerdoce et de l'écrivain omniscient s'ajoute celle de l'écrivain sacrifié. En effet, là où l'on donne dans le mythe, c'est encore lorsqu'on se dérobe à l'explication médicale et que, par une tournure elliptique, l'on attribue à la littérature la cause de sa mort. « Le bon Flaubert [...] est mort de la littérature<sup>109</sup> », écrit Émile Bergerat. Paul Alexis note pour sa part qu'« [u]n matin, la littérature l'a foudroyé<sup>110</sup> ». Et Fourcaud va dans le même sens, en faisant de Flaubert une victime de la monstrueuse littérature :

Ainsi que le soldat qui meurt en pleine mêlée, Flaubert est tombé en plein labeur. À quelques pas de son cadavre, les feuilles éparses du roman qu'il écrivait, inachevées et chargées de ratures, semblent le glorifier<sup>111</sup>.

Nous pourrions encore multiplier les commentateurs qui associent à la littérature, plus précisément à *Bouvard et Pécuchet*, la cause du décès de l'auteur. Mais dans tous les cas, c'est encore et toujours l'image du Christ qui s'impose : Flaubert a vécu, puis est mort par amour... de la littérature...

En dépeignant de manière idéalisée sa physionomie singulière, en décrivant sa manière originale de travailler, son savoir sans limite et son amour exclusif – et fatal – de la littérature, ces auteurs contribuent à faire entrer Flaubert dans la « royauté » du littéraire. De la même manière que le discours sur l'œuvre constitue « un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur<sup>112</sup> », ces nécrologies, aussi brèves soient-elles, participent au sacre de Flaubert. Son ami René Delorme le reconnaît, d'ailleurs, lorsqu'il écrit : « La tombe est une des portes qui mènent à la gloire<sup>113</sup>. » Par sa mort, Flaubert a rejoint un autre

---

<sup>109</sup> Émile Bergerat, *op. cit.*

<sup>110</sup> Paul Alexis, *op. cit.*

<sup>111</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>112</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 285.

<sup>113</sup> René Delorme, *op. cit.*

corps, « éternel, dynastique<sup>114</sup> » : la littérature. C'est à la fabrication de ce corps éternel, destiné au domaine de la mémoire, que chacun de ces textes œuvre<sup>115</sup>.

Les travaux publiés sur Flaubert au XX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle s'attacheront justement à briser cette image qu'un XIX<sup>e</sup> siècle finissant, généralement conservateur, pudique et nostalgique, avait tâché de lui fabriquer. Dans *L'idiot de la famille*, Sartre – suivant l'hypothèse de René Dumesnil – expliquera que c'est la névrose qui a permis la naissance de l'écrivain solitaire et totalement dévoué à son art, déboulonnant ainsi la statue que des décennies de flaubertolâtrie<sup>116</sup> lui avaient érigée. L'épilepsie de Flaubert ne serait, en somme, que la réponse du corps à un dilemme moral insurmontable. « Pour Sartre, explique Michel Winock, ce sont de longues années de rapport de domination/soumission entre le père et le fils qui se règlent là par un processus de somatisation qui, en définitive, libère le jeune homme<sup>117</sup>. » En publiant *Flaubert's Parrot*<sup>118</sup>, Julian Barnes, digne représentant de la « veine métafictionnelle du postmodernisme<sup>119</sup> », brise aussi l'image du grand auteur en se livrant à ce que Robert Dion et Frances Fortier ont appelé un « sabotage relativiste<sup>120</sup> » : il élabore en effet une triple chronologie, dont l'une – « négative » – recense les faits les moins glorieux de sa vie (ses obsessions, ses difficultés de collégien, ses soucis financiers, etc.). À son tour, Pierre Michon, dans *Corps du roi*, cherchera à ébranler cette image de l'écrivain « en sacerdote » en

---

<sup>114</sup> Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 14.

<sup>115</sup> Dans le domaine de l'art pictural, Bourdieu remarquait déjà que « le discours de célébration, la biographie notamment, joue un rôle déterminant, moins sans doute par ce qu'elle dit du peintre et de son œuvre que par le fait de le constituer en personnage mémorable, digne du récit historique [...] » (Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 476-477).

<sup>116</sup> Nous faisons ici référence à l'article de Claude Burgelin, « La flaubertolâtrie », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 5-16.

<sup>117</sup> Michel Winock, *op. cit.*

<sup>118</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londres, Jonathan Cape, 1984.

<sup>119</sup> Catherine Bernard, « *Flaubert's Parrot* : le reliquaire mélancolique », *Études anglaises*, n° 4, 2001, p. 453, en ligne, <<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-4-page-453.htm>>, consulté le 4 janvier 2014.

<sup>120</sup> Robert Dion et Frances Fortier, *op. cit.*, p. 105.



suggérant notamment que Flaubert – ce colosse à la « moustache de clown<sup>121</sup> » – a peut-être menti, qu'il se l'est joué sérieusement en se « bricol[ant] un masque qui lui fit la peau et avec lequel il écrivit des livres<sup>122</sup> [...] ». « Ce sérieux prête à rire<sup>123</sup> », écrit Michon. Winock, enfin, s'attachera à suivre Flaubert dans tous ces lieux auxquels les biographes du passé – par pudeur comme par respect pour celui qu'ils ont connu<sup>124</sup> – ne nous ont pas ouvert l'accès : le dépucelage de Flaubert, l'expérience des bordels, le tourisme sexuel, etc.

### *Une lecture romantique*

Parmi les lieux communs de la notice nécrologique, Arina Makarova note que, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le dénombrement de la progéniture est incontournable. L'évocation de ceux qui restent serait révélatrice du rapport d'une société à la mort, de son désir de continuité. « Continuité de la vie elle-même, marquée par l'évidence et le naturel du processus de la succession : il n'y a pas de déchirure, ni de ruptures brusques entre la vie et la mort<sup>125</sup> [...] », écrit Makarova. Or, n'ayant pas de progéniture, Flaubert n'en a pas moins connu la paternité, celle de ses œuvres. Il laisse en effet plusieurs livres qui, à n'en pas douter, feront que « [s]on nom vivra dans l'avenir et [que] son ombre sera respectable aux bons lettrés de tous les temps<sup>126</sup> ». Selon Henry Houssaye, Flaubert, bien avant son décès et grâce à ses œuvres, était déjà immortel : « Gustave Flaubert est mort il y a peu de jours, à cinquante-neuf ans. Depuis

---

<sup>121</sup> Pierre Michon, *op. cit.*, p. 21. Mentionnons au passage que l'appréciation même de la moustache de Flaubert change avec les époques ! Dans la notice nécrologique qu'il lui dédie, Henry Fouquier l'ennoblit elle aussi, en l'associant à celle que portaient les soldats grecs : « [L]e teint rouge, enflammé par une façon de vivre étrange et funeste, une large bouche cachée par une moustache de Palicare, lui faisaient un personnage un peu bizarre, excessif, et qu'on n'oubliait pas. » (Henry Fouquier, « Nécrologie. Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 351.)

<sup>122</sup> Pierre Michon, *op. cit.*, p. 21.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>124</sup> Paul Alexis avoue ainsi la gêne que lui fait éprouver l'écriture de ses souvenirs : « Pour ma part, je n'aurais jamais osé publier rien sur lui sans le consulter auparavant, ni aller lui lire mon travail. L'impossibilité de faire cela aujourd'hui, me paralyse. » (*op. cit.*)

<sup>125</sup> Arina Makarova, *op. cit.*

<sup>126</sup> Fourcaud, *op. cit.*

tantôt vingt-cinq ans il était entré dans l'immortalité de l'écrivain<sup>127</sup>. » Refus de la mort ? Désir d'éternité ? Préfigurant le thème sartrien du « qui perd gagne<sup>128</sup> », d'aucuns se réjouissent de ce que Flaubert « a trouvé l'immortalité dans la mort<sup>129</sup> ». Ces notices, à l'instar des nécrologies « classiques » qui énumèrent les enfants ou les héritiers du défunt, mentionnent chacune des œuvres laissées par Flaubert, et formulent à leur propos des commentaires critiques.

La critique littéraire qui s'élabore à l'intérieur de ces notices va dans le sens de ce que la biographie cherche à mettre en place. Si cette dernière *romantise* la figure de Flaubert, la critique littéraire, elle, opère une lecture romantique de son œuvre. Lorsqu'elle ne situe pas directement l'œuvre de Flaubert aux côtés de celle de Hugo, elle utilise les référents romantiques pour apprécier chacun de ses livres.

L'intérêt que ces chroniqueurs accordent aux œuvres « historiques » de Flaubert étonne. C'est d'abord parce qu'il est parvenu à faire revivre de manière saisissante des mondes disparus que Flaubert est tenu en estime par ces chroniqueurs. L'auteur anonyme du *Figaro* présente *Salammbô* comme un « immense et lumineux panorama<sup>130</sup> » et soutient que ce roman est meilleur encore que *Madame Bovary*. Pour Fourcaud, Flaubert est grand en ce qu'il est parvenu à faire revivre « les grandeurs épiques des sociétés mortes<sup>131</sup> ». De son point de vue, *Salammbô* est un « drame aux couleurs éclatantes et bizarres<sup>132</sup> » ; la Carthage qu'il y fait revivre est « d'une majesté puissante et sauvage<sup>133</sup> ». Dans le quotidien *Gil Blas*,

---

<sup>127</sup> Henry Houssaye, « Variétés. Gustave Flaubert », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 mai 1880, p. 2.

<sup>128</sup> Nous faisons référence ici au titre que Sartre donne à l'un des chapitres de *L'idiote de la famille* (« Le qui perd gagne comme attente du miracle »).

<sup>129</sup> René Delorme, *op. cit.*

<sup>130</sup> XXX, *op. cit.*

<sup>131</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

l'écrivain Jean Richepin se pose en successeur de Taine et recourt aux trois catégories de l'histoire littéraire – la race (« il était Normand<sup>134</sup> »), le milieu et le moment (« il est né en plein romantisme, et d'une famille de médecin<sup>135</sup> ») – afin d'expliquer comment une œuvre aussi peu française que *Salammbô* a pu voir le jour, mais aussi pour prouver que Flaubert est irréductible au naturalisme. Et de demander :

[N]e pensez-vous pas qu'il fallait vraiment une autre âme que les nôtres, pour pénétrer ainsi dans le cœur de ces mercenaires en révolte, de ces Carthaginois dévots au Baal monstrueux, de ce Mâtho farouche et superbe, et pour revivre aussi puissamment la vie de ces Barbares fous de colère et d'héroïsme<sup>136</sup> ?

N'échappe pas à cette lecture *La tentation de saint Antoine*, que Richepin qualifie d'« admirable bréviaire d'exégèse religieuse et de métaphysique<sup>137</sup> ». Ces deux derniers livres, par ce qu'ils révèlent sur la condition humaine, font de Flaubert plus qu'un écrivain ; ils en font un profond philosophe à ranger aux côtés de Lucrèce et de Spinoza. Henry Houssaye abonde dans ce sens et, aussi acerbe que Richepin face aux « intelligences superficielles<sup>138</sup> » et aux « âmes débiles<sup>139</sup> », s'en prend au public français qui n'a pas été en mesure de leur faire l'accueil qu'a reçu *Madame Bovary*. Le vrai Flaubert, selon Houssaye, c'est justement l'auteur de *Salammbô* et de la *Tentation* ; c'est celui qui aspire vers le grand...

Le travail du style est aussi salué par ces chroniqueurs qui y voient encore la marque des Romantiques. Personne, au dire de Fourcaud, n'avait encore possédé « un instrument littéraire d'une sensibilité [plus] vibrante<sup>140</sup> ». La langue de Flaubert n'est qu'à lui ; ses

---

<sup>134</sup> Jean Richepin, *op. cit.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> Fourcaud, *op. cit.*

phrases sont « sonores et martelées comme les plus belles de Chateaubriand, émaillées de termes crus et d'épithètes grasses du plus singulier effet<sup>141</sup> ». Les nombreuses filiations que l'on établit d'ailleurs entre Flaubert et ses prédécesseurs contribuent aussi à le camper en tant qu'écrivain romantique. Fervent admirateur de Victor Hugo, qu'il pouvait réciter par cœur et devant qui il tremble « comme un petit garçon<sup>142</sup> », Flaubert se pose aussi en héritier de Goethe dans la *Tentation*, « écrit d'une prose rythmique, lapidaire, d'une variété et d'un éclat inouïs<sup>143</sup> [...] ». Flaubert ne s'est-il pas lui-même associé aux Romantiques ? Jean Richepin tente de le prouver, en citant une lettre où Flaubert décrit quels furent ses rêves de collégien, de quelle manière le romantisme a fini par faire, dans sa cervelle comme dans celles de ses collègues, « d'étranges bouillonnements<sup>144</sup> ». « De ce romantisme initial, précise Richepin, Flaubert garda toute la marque<sup>145</sup> ». Son usage de la métaphore, le rythme de ses phrases, son lyrisme, sa puissante imagination, voilà ce qui, de l'avis de Richepin, rattache son œuvre à celle de Victor Hugo.

Flaubert s'est enfin illustré par la haute portée morale et sociale de ses œuvres. Contrairement aux détracteurs de *Madame Bovary* qui considéraient Flaubert comme un auteur immoral – en bon Naturaliste, il avait tout mis sur le même plan –, le catholique Paul Bourget insiste sur la grande cohérence qui se dégage de l'ensemble de son œuvre, portée par une seule et grande conviction métaphysique : « [C]'est une irrémédiable souffrance que d'être un homme<sup>146</sup> ». Cette conviction est au cœur de chacun de ses romans et le pessimisme réfléchi qui la fonde place Flaubert aux côtés des grands nihilistes, notamment Schopenhauer. Selon Bourget, seul un écrivain vraiment fort pouvait parvenir à concevoir toute son œuvre à travers un même système, qui l'éclaire « comme le soleil éclaire tout un paysage de sa grande

---

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> René Delorme, *op. cit.*

<sup>143</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>144</sup> Jean Richepin, *op. cit.*

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> Paul Bourget, *op. cit.*, p. 439.

lueur inépuisablement épanchée<sup>147</sup> ». Revenant sur le contexte dans lequel *Madame Bovary* a paru, Fourcaud écrit que ce roman « est un des récits les plus moraux qui puissent être, parce qu'il est d'une effrayante analyse morale et d'une exécution si patiente et si forte, qu'elle souligne tout<sup>148</sup> ». Enfin, selon l'auteur anonyme du *Temps*, si Flaubert s'intéresse à la « pourriture humaine<sup>149</sup> », « c'est comme Hamlet entrant au cimetière et interrogeant les crânes et les vers. Ce n'est pas comme un blasé descendant faire une visite aux égouts<sup>150</sup> ». On sent bien ici le réquisitoire contre les Naturalistes...

C'est en effet surtout au détriment du naturalisme que Flaubert est associé au romantisme. La dénonciation de l'appartenance de Flaubert au groupe des soirées de Médan est une tendance majoritaire au sein de ces notices. Comme nous l'avons indiqué précédemment, l'article du *Figaro*, le premier à faire état du décès de Flaubert, saisit l'occasion de dénoncer la fausse filiation que l'on a établie entre Flaubert et les Naturalistes. L'auteur anonyme se demande en effet pour quelle raison, avec un seul roman, on a pu associer Flaubert à une école « qui fait en ce moment tant de tapage et si peu de besogne<sup>151</sup> ». De son côté, Jean Richepin, après avoir établi l'influence que les Romantiques ont pu avoir sur Flaubert,

trouve étrange que les Naturalistes veuillent accaparer ce grand écrivain, qui est autrement artiste, autrement large qu'eux, qui adorait si profondément la poésie et le lyrisme qu'ils méprisent, ce génie complexe dont ils n'admettent qu'une partie, et au prix de qui ils semblent des pauvres vivant sur quelques croûtes dérobées à sa table.

Le nombre de livres publiés est une autre preuve de ce que Flaubert, même dans son souci d'authenticité et d'exactitude, ne peut être comparé à Zola. Si ce dernier produit un volume par année, Flaubert, lui, a très peu publié et « n'a pas cru pouvoir offrir au public plus

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>149</sup> Anonyme, « Chronique. Gustave Flaubert », *op. cit.*

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> XXX, « Gustave Flaubert », *op. cit.*



de vérité en quarante années de travail<sup>152</sup> ! ». Même hargne du côté de la *Revue politique et littéraire*, sous la plume de Louis Ulbach – un ancien de la *Revue de Paris*. L'article d'Ulbach s'en prend directement à Zola et à tous ceux qui prétendent continuer Flaubert, ce « romantique convaincu<sup>153</sup> » : « Ils ont tenu à l'honneur de lui rendre hommage et de l'enterrer ; ils n'en hériteront pas. Il a été un talent absolument individuel<sup>154</sup> [...]. » Selon lui, à comparer *Madame Bovary* à *Nana*, on ne peut que constater ce que le monde des lettres a perdu « sous le rapport du goût et de la délicatesse<sup>155</sup> ». Mais nulle part ailleurs que chez l'éminent critique Henry Houssaye, Zola et sa théorie du roman expérimental ne sont plus fortement vilipendés. Voulant d'entrée de jeu briser toute filiation entre Flaubert et les Naturalistes, Houssaye rappelle que le premier « n'a point cherché ses documents *a priori*<sup>156</sup> ». Les personnages de *Madame Bovary* forment une partie de l'humanité qui s'est révélée à lui et qu'il a su transposer telle quelle dans son roman. Et d'ajouter :

Impassible, Flaubert l'est assurément ; mais, qu'on ne s'y trompe pas, le cœur palpite, et vibre, et souffre dans son roman comme dans *Manon Lescaut*, comme dans *Werther*, comme dans *Paul et Virginie*, comme dans *Eugénie Grandet*, comme dans *La dame aux Camélias*<sup>157</sup>.

Tout l'intérêt du roman repose, d'ailleurs, non pas sur la peinture réelle des caractères et des mœurs, mais sur les désillusions d'Emma. Et, autre argument en défaveur du naturalisme, Emma n'est ni le produit de son époque, ni celui de son village. Elle aurait pu naître en d'autres lieux, en d'autres temps. La portée universelle du roman empêche qu'on la classe parmi les romans naturalistes. Aussi, s'il avait fallu n'écrire qu'à partir de *documents humains*, comme cherchent à le faire les nouveaux romanciers, Flaubert « se fût arrêté à la

---

<sup>152</sup> Jean Richepin, *op. cit.*

<sup>153</sup> Louis Ulbach, *op. cit.*, p. 1096.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 1097.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Henry Houssaye, *op. cit.*, p. 2.

<sup>157</sup> *Ibid.*

première page de *Salammô*, à la première ligne de *La tentation de saint Antoine*<sup>158</sup>. C'est dire qu'il entre dans la composition de ses œuvres une part importante d'imagination, même dans *Madame Bovary*. On pourrait encore multiplier les arguments qu'avance Houssaye afin de restituer à Flaubert sa singularité. Ce qu'il importe de retenir, c'est qu'à l'époque où ces articles sont rédigés, on ne sait si l'école de Zola survivra ; on sait que celle de Hugo a survécu. Elle est devenue la référence. Et c'est peut-être ce qui explique qu'on préfère y rattacher Flaubert. On le prémunit, de cette façon, d'une disparition complète. À la fin de son article, Fourcaud formule du moins ce souhait : « Son nom vivra dans l'avenir et son ombre sera respectable aux bons lettrés de tous les temps<sup>159</sup>. » C'est dans le même esprit que Henry Houssaye conclut son réquisitoire : « L'œuvre de Gustave Flaubert se détachera de celles de M. Zola et de ses disciples. Et quand de tout le vacarme fait aujourd'hui autour d'odieux romans il ne restera pas même un écho, on lira encore *Madame Bovary*<sup>160</sup>. »

#### *Un discours en quête de légitimité*

Il est important, pour terminer, de mentionner que si le contexte d'énonciation (le décès d'une personnalité connue) autorise que l'on parle de la vie intime du grand apôtre de l'impersonnalité, ainsi que l'appelait Maupassant, tous les chroniqueurs n'ont pas la même aisance face à la tâche qui leur incombe, ce qui explique aussi l'importance que prend le discours critique au sein de ces notices nécrologiques. Le chroniqueur anonyme du journal *Le temps* manifeste de manière éloquente cette gêne du dire biographique et la légitimité du discours critique, en repoussant aux dernières limites de son article la biographie de Flaubert : « Nous reviendrons sur cette figure et on trouvera à la *nécrologie* les détails biographiques sur Flaubert. Son existence entière tient dans ses ouvrages<sup>161</sup>. » Se sentant peu sûr de lui « pour parler comme il convient du génie que la France vient de perdre », Jean Richepin, même lorsqu'il s'agit de mettre l'enquête biographique au service de l'analyse littéraire, semble devoir se justifier. Après avoir cité les propos réprobateurs de Flaubert à l'endroit de

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>159</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>160</sup> Henry Houssaye, *op. cit.*, p. 3.

<sup>161</sup> Anonyme, « Chronique. Gustave Flaubert », *op. cit.*

la critique moderne<sup>162</sup>, il explique combien celle-ci offre néanmoins des perspectives justes et se garde ainsi des accusations que l'on pourrait lui faire, notamment celle de ne pas avoir tenu compte des vues critiques de l'auteur :

C'est Flaubert lui-même qui a écrit cela dans sa préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet, et je ne voudrais pas tomber, à son égard, dans le défaut qu'il reproche à la critique moderne. Mais ce serait aussi méconnaître la puissance de cette méthode expérimentale, dont il est l'honneur, que de ne pas la lui appliquer. Il est donc juste de chercher à connaître les origines de son tempérament, et le milieu dans lequel s'est formé son esprit<sup>163</sup>.

Au moment d'entamer la biographie de Flaubert, Fourcaud affiche ce même souci de respecter la volonté du défunt, précisant que « [l]'éloge qui jaillit du fait était le seul qui pût lui plaire ; je ne saurais lui en décerner un meilleur<sup>164</sup> ». Mais quels furent les faits les plus importants de la vie de Flaubert, sinon la création et la publication de ses œuvres ? C'est ainsi que le discours critique semble trouver une plus grande légitimité que le discours biographique. Mentionnons en outre que c'est *Salammbô* et la *Tentation* qui obtiennent la faveur des chroniqueurs. Est-ce une façon de contenter, même de manière posthume, l'auteur qui a tôt fait de renier son premier roman ? Dans l'article qu'il publie au *Grand journal*, Henry Céard rappelle combien Flaubert a fini par être excédé de *Madame Bovary* :

Un jour même, dans un de ces accès de mauvaise humeur paradoxale qui le prenaient quelquefois, je l'ai entendu regretter de ne pas être assez riche pour racheter tous les exemplaires de ce chef-d'œuvre qui le gênait, afin que désormais il n'en fût plus question, et qu'on se décidât enfin à parler de ses autres volumes<sup>165</sup>.

---

<sup>162</sup> Voici la citation de Flaubert en question, tirée de la préface aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet : « L'étude excessive de ce qui faisait l'atmosphère d'un écrivain nous empêche de considérer l'originalité même de son génie. Du temps de La Harpe, on était convaincu que, grâce à de certaines règles, un chef-d'œuvre vient au monde sans rien devoir à qui que ce soit, tandis que maintenant on s' imagine découvrir sa raison d'être quand on a bien détaillé toutes les circonstances qui l'environnent. » (Cité dans Jean Richepin, *op. cit.*)

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Fourcaud, *op. cit.*

<sup>165</sup> Henry Céard, « Gustave Flaubert » [10 mai 1880], dans Didier Philippot, *op. cit.*, p. 436.

Cette lassitude de Flaubert par rapport à son premier roman explique sans doute une partie de l'intérêt que portent à ses autres œuvres les chroniqueurs qui se chargent de son éloge funèbre. En même temps, parler d'un livre difficilement accessible, c'est aussi se hisser au delà du jugement commun. « Les lettrés seuls ont rendu justice à ces deux beaux livres qui témoignent d'une érudition étendue et profonde, et surtout d'une admirable puissance créatrice<sup>166</sup> », écrit Henry Houssaye.

Bref, écrire sur un écrivain aussi sérieux que Flaubert demande que l'on fasse preuve soi-même d'un jugement aussi informé qu'exact. En plus de la correspondance – qui le fait « bien connaître et le montre tel qu'il était dans l'intimité<sup>167</sup> » –, la modestie (parfois sincère, parfois simulée), la connaissance approfondie de son œuvre, la précision, voilà autant d'éléments qui viennent autoriser ces plumes en quête de légitimité à parler du « maître père<sup>168</sup> » dont le spectre hante l'énonciation. Si la biographie donne forme et consistance à une nouvelle figure d'écrivain, cet écrivain lui-même, par un retour du balancier, détermine pour une large part la manière dont on en parle.

#### *Le Flaubert des Naturalistes*

Dans son étude sur la rhétorique de l'épithaphe sartrienne, Deise Quintiliano suggère que l'épithaphe écrite par un ami tend à gommer l'altérité du défunt, dans un procès qui « assimile l'autre dans la violence du même – du sujet, de l'orateur, de l'ami<sup>169</sup> ». Or, aucun article nécrologique ne semble s'approcher plus près de l'étrangeté flaubertienne que celui d'Émile Zola, publié en cinq livraisons dans *Le Voltaire*. Parmi les premiers biographes de Flaubert, Zola est sans conteste le plus intime et, en effet, son éloge n'a d'autre but « que d'être exact

---

<sup>166</sup> Henry Houssaye, *op. cit.*, p. 3.

<sup>167</sup> Émile Bergerat, *op. cit.*

<sup>168</sup> René Delorme, *op. cit.*

<sup>169</sup> Deise Quintiliano, « Sartre : la rhétorique de l'épithaphe ou le mot comme cercueil », dans Gérard Wormser (dir.), *Sartre. Violence et éthique*, Paris, Sens public, coll. « Sens public & Parangon », 2005, en ligne, <<http://www.sens-public.org/spip.php?article155>>, consulté le 4 janvier 2014.



et complet<sup>170</sup> ». C'est que, estime le chef des Naturalistes, « c'est toujours une bonne besogne que de détruire les légendes<sup>171</sup> ». Ici donc, aucune complaisance. Après avoir décrit les obsèques de son ami, il entreprend sa brève biographie. Disposant de peu de détails, il tâche surtout « d'expliquer l'écrivain par l'homme<sup>172</sup> », en se reportant à ce que Flaubert lui a dit et à ce qu'il a pu observer lui-même. Son dédain des femmes, sa naïveté de provincial, son côté bourgeois, ses manies de sédentaire, son incapacité à argumenter – il entrait dans des colères terribles –, voilà qui suffit à briser une légende déjà bien élaborée et à montrer un Flaubert sous un angle peu flatteur. Conscient de l'effet qu'a produit l'œuvre de Flaubert dans la construction du personnage de l'écrivain, Zola admet avoir été déçu, bien souvent, de constater que l'homme qui se dégage de l'œuvre ne coïncide pas avec celui qu'il rencontrait à Croisset :

Mes premières visites à Flaubert furent une grande désillusion, presque une souffrance. J'arrivais avec tout un Flaubert bâti dans ma tête, d'après ses œuvres, un Flaubert qui était le pionnier du siècle, le peintre et le philosophe de notre monde moderne. Je me le représentais comme ouvrant une voie nouvelle, fondant un état régulier dans la province conquise par le romantisme, marchant à l'avenir avec force et confiance. En un mot, j'allais chercher l'homme de ses livres, et je tombais sur un terrible gaillard, esprit paradoxal, romantique impénitent, qui m'étourdissait pendant des heures sous un déluge de théories stupéfiantes<sup>173</sup>.

Une chose est frappante ici : la querelle des écoles dont nous parlions au début de ce chapitre ne semble aller que dans un seul sens. Si les détracteurs du naturalisme ont pu chercher à montrer de quelle manière Flaubert échappe aux catégories de cette école, l'inverse n'est pas vrai. Zola, Henry Céard et Paul Alexis ne se montrent en aucun moment désireux de faire de Flaubert leur digne représentant. Zola est même tout à fait d'avis que Flaubert a reçu du romantisme un héritage dont il ne se départit jamais, à son grand découragement. Plus nuancé qu'en 1875, au moment où il publiait dans *Le messager*

---

<sup>170</sup> Émile Zola, « Gustave Flaubert, l'écrivain et l'homme » [12 mai 1880 ; 13 mai ; 15 mai ; 16 mai ; 17 mai], dans Didier Philippot, *op. cit.*, p. 481.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 487.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 495.



*d'Europe* une étude qui faisait de *Madame Bovary* le parangon du roman naturaliste, il se montre soucieux de dire ce que Flaubert a vraiment cherché à accomplir. Il est vrai qu'en bon Naturaliste, il ne pouvait que tâcher de coller aux faits...

*La postérité de Flaubert en régime biographique*

Les biographies de Flaubert qui paraissent à la fin du siècle cherchent aussi à voir celui qui se trouve derrière le mythe. En 1880, Auguste Sabatier, à l'instar de Zola, dénonçait le fait que Flaubert soit devenu « dans l'imagination du grand public un type étrange qui n'est pas lui<sup>174</sup> ». Avec le temps, on cesse enfin de vouloir nuire à Zola et de voir le naturalisme comme une menace qui pèse sur la littérature. Flaubert peut apparaître à travers tous ses penchants, toutes ses affections. La découverte de nouvelles sources y est aussi pour quelque chose. Comme l'écrit Daniel Madelénat, quand il a peu de matériaux pour s'ériger, le biographique « croule sous les intentions : raconter, argumenter, émouvoir le lecteur<sup>175</sup> ». Le fait de ne pas avoir connu Flaubert rend également possible une biographie aussi complète qu'objective. Tous ne sont pas aussi frondeurs que Zola, et le fait d'avoir été témoin de sa vie peut aussi occasionner, par respect pour le défunt, des silences volontaires. Ainsi en est-il de la nièce de Flaubert, Caroline Commanville, qui publie en 1887 un petit livre qui raconte Flaubert dans sa plus stricte intimité, mais que la nièce refuse de présenter comme une biographie : « Ces pages ne sont point une biographie de Gustave Flaubert ; ce sont de simples souvenirs : les miens et ceux que j'ai pu recueillir<sup>176</sup>. » Hantée par le « cher oncle », elle semble devoir se justifier de trahir ainsi la mémoire de celui qui fuyait les biographes : « La vie de mon oncle s'est passée tout entière dans l'intimité de la famille, entre sa mère et moi : la raconter c'est le faire connaître, aimer et estimer davantage ; je crois ainsi accomplir un devoir pieux envers sa mémoire<sup>177</sup>. » Mentionnons qu'elle est alors l'objet d'une certaine défiance pour avoir demandé aux correspondants de Flaubert de lui remettre leurs lettres afin

---

<sup>174</sup> Auguste Sabatier, *op. cit.*, p. 3.

<sup>175</sup> Daniel Madelénat, « Formes brèves de la biographie : essai de généalogie et de classement », *op. cit.*, p.33.

<sup>176</sup> Caroline Commanville, *Souvenirs sur Gustave Flaubert*, Paris, Ferroud, 1895 [1887], p. 1.

<sup>177</sup> *Ibid.*

qu'elle puisse les publier<sup>178</sup>. Or, la nièce n'est à peu près pas représentée dans le récit. Il y est bien question, d'un bout à l'autre, de cet oncle, du « cher oncle », vocable qui, en désignant un personnage qui n'appartient pas à l'espace public, autorise qu'on lève, bien que de manière fort réservée, le voile sur sa vie. Et pourtant, il n'y est pas question que de son intimité. La nièce raconte en effet ce que fut la vie de Flaubert, de sa naissance à ses dernières années. Mais partout se fait sentir une tension entre ce qui peut être raconté et ce qui doit être tu. De sa relation avec Louise Colet, par exemple, il n'est nullement question.

La même réserve se trouve chez l'éminent critique Émile Faguet – à qui Henry James rend hommage dans sa préface à l'édition anglaise de *Madame Bovary*<sup>179</sup> –, mais pour des raisons différentes. Faguet n'a pas connu Flaubert. S'il précipite sa biographie – passant très rapidement sur son enfance et ne donnant aucun détail sur sa vie amoureuse –, c'est qu'« [à] partir de 1850, les incidents de la vie de Flaubert sont ceux de sa vie littéraire et son histoire est presque strictement celle de ses livres<sup>180</sup> ». Les seuls détails biographiques qui l'intéressent sont ceux qui peuvent être mis en lien avec son œuvre. Si l'on continue de nourrir ici le mythe de l'écrivain total – « Mais les seuls événements de sa vie étaient la conception, l'élaboration et la publication de ses livres<sup>181</sup> » –, il demeure qu'on ne cherche plus à camper Flaubert dans une esthétique. Ce qui est en jeu ici, c'est plutôt sa double appartenance. Flaubert est, de l'avis de Faguet, à la fois un réaliste *et* un romantique. Et tout l'intérêt d'une étude biographique sera d'expliquer « comment ce tour d'esprit, cet état intellectuel si complexe, s'est formé peu à peu et développé jusqu'à devenir l'esprit même de

---

<sup>178</sup> Dans son article sur les éditions successives de la correspondance, Yvan Leclerc raconte que « la plupart se dérobent poliment en minimisant le nombre de lettres qu'ils possèdent, et surtout en les déclarant sans intérêt pour le public, étant donné leur caractère intime » (Yvan Leclerc, « Les éditions de la correspondance de Flaubert », *op. cit.*).

<sup>179</sup> Henry James est en effet très élogieux à l'endroit de Faguet, dont l'étude sur Flaubert « est bien dans son genre un modèle et un monument ». Il ajoute : « Quel critique cerne de plus près un sujet de cet ordre ? Jamais approche n'apporta des conclusions aussi vastes et intéressantes ; jamais, pour tout dire, l'écrivain qui maîtrisa un art complexe ne fut ainsi maîtrisé à son tour, ni son art mieux pénétré par une méthode critique fervente. » (Henry James, « Gustave Flaubert » [1902], dans Didier Philippot, *op. cit.*, p. 655.)

<sup>180</sup> Émile Faguet, *Flaubert*, Paris, Hachette, 1899, p. 12.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 13.

Flaubert et le fond même de sa vie intellectuelle<sup>182</sup> ». On le voit : par la biographie flaubertienne, une véritable exégèse est en train de naître, qui fraye la voie aux grandes études du tournant du siècle : Dumesnil, Descharmes, Thibaudet, Albalat, etc.

*Spécificité critique de la biographie d'écrivain*

L'étude des notices nécrologiques parues au moment du décès de Flaubert permet de voir apparaître une des modalités par lesquelles la biographie est amenée à pratiquer la critique littéraire. En effet, en déployant un propos et une énonciation fort en contraste, en dépeignant Flaubert de manière idéalisée, en lui prêtant les traits propres au héros romantique – poursuite d'un idéal, sensibilité extrême, mélancolie, solitude, aspiration à la mort –, la biographie flaubertienne *romantise* Flaubert. Même la plume des « nécrologues » endeuillés participe à cette *romantisation* de l'écrivain. La subjectivité omniprésente des chroniqueurs, les descriptions très affectées de la nature, la tonalité à la fois laudative et comique, tous ces traits de l'écriture nécrologique contribuent à *esthétiser* une ambiance propre à camper le héros romantique que fut Gustave Flaubert, au sujet de qui les commentateurs et les écrivains de l'heure ne s'entendent visiblement pas. S'agit-il d'un romantique ? S'agit-il d'un naturaliste ? Ces notices l'inscrivent de manière quasi unanime au cœur d'une tradition qui vient à peine d'être supplantée par une nouvelle école que l'on pourfend et à laquelle on refuse en bloc de rattacher Flaubert, à savoir le naturalisme. Ainsi les premières biographies de Flaubert cherchent-elles à programmer la réception ultérieure de son œuvre, en la situant dans une esthétique légitime, désormais institutionnalisée – le romantisme –, au détriment du naturalisme qui n'a visiblement pas réussi à susciter des adeptes en dehors de son cénacle.

Mais derrière cette volonté d'en faire un continuateur de Hugo, n'y a-t-il pas surtout le désir d'en faire, comme Hugo, une figure qui survivra ? L'abondance des notices nécrologiques parues au moment de son décès va dans ce sens. Parler de manière aussi imposante du mort, lui prêter la parole, lire et relire ses œuvres, n'est-ce pas au fond s'arranger pour lui redonner vie et faire en sorte qu'il demeure à tout jamais ? En septembre 1880, Maupassant écrit dans *Le Gaulois* qu'« [i]l faudrait écrire, pour la faire épeler aux petits enfants et l'apprendre par cœur aux aînés, cette vie superbe d'un grand artiste qui ne

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 26.

vécut que pour son art<sup>183</sup> [...] ». Voilà à quoi s'attachera tout le siècle suivant, où la figure de Flaubert donnera lieu à une véritable « gigantisation tératologique<sup>184</sup> »...

---

<sup>183</sup> Guy de Maupassant, « Gustave Flaubert d'après ses lettres », *Le Gaulois*, 6 septembre 1880, p. 1.

<sup>184</sup> Daniel Madelénat, « Formes brèves de la biographie : essai de généalogie et de classement », *op. cit.*, p. 33.

## CONCLUSION

L'idée de cette thèse est née d'une double incompréhension. Ce qui nous étonnait, dans un premier temps, était l'infranchissable – du moins nous semblait-il – distance qui séparait, sur une ligne temporelle plutôt courte (moins d'une centaine d'années), deux pratiques pourtant réunies par le même vocable, celui de critique littéraire. Tantôt nous retrouvions des critiques moins portés vers l'œuvre que vers la personne de l'auteur (Sainte-Beuve, Deschanel, Taine, Lanson, etc.), fouillant avec appétit quoiqu'au nom de la science les endroits les plus intimes de leur vie – la biographie étant, chez ces enquêteurs érudits, gage sinon de scientificité, du moins de sérieux et de rigueur méthodologique ; tantôt, nous étions en présence de critiques qui, au nom de la science également, affichaient un souverain dédain de l'anecdote et une promptitude à accuser de « biographisme » quiconque osait quitter le domaine du Texte pour enquêter à l'extérieur de celui-ci (Thibaudet, Rousset, Barthes, etc.). Plus encore, certains semblaient accorder davantage d'importance à la théorie, faisant des œuvres de simples exemples au service de la démonstration. Il nous semblait que les positions affichées par cette dernière critique étaient trop radicalement éloignées de celles de la critique précédente pour avoir surgi subitement ; il nous semblait qu'elles avaient dû être préparées de longue date. Que s'est-il passé entre ces deux moments que si peu d'années séparent ? Et comment expliquer le fait que, de son côté aussi, « la biographie d'écrivain [ait] chemin[é] d'un rapport d'annexion pure [à la critique] à une exclusion radicale<sup>1</sup> » ?

La seconde incompréhension découle de la précédente, et concerne les rapports qu'entretiennent la création littéraire et la critique littéraire dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Comment les critiques et les créateurs ont-ils pu se retrouver dans des conditions aussi éloignées idéologiquement ? Tandis que la critique croyait pouvoir se moderniser en s'appuyant sur la biographie, soutenue par la presse, l'édition et l'enseignement qui « se

---

<sup>1</sup> Julie Aucagne, « L'auteur, sa vie, son œuvre : vers une poétique de la biographie d'écrivain (France-Angleterre/1918-1989) », thèse de doctorat de lettres modernes, Université de Bourgogne, 2006, f. 15.



ligu[aient] pour donner une force et un style nouveau au biographique<sup>2</sup> », la littérature, de son côté, voyait l'impersonnalité comme un gage d'innovation. Comment deux formations discursives aussi rapprochées dans l'espace et le temps – elles appartiennent toutes les deux au même « champ discursif<sup>3</sup> » – ont-elles pu évoluer dans des directions si opposées ? N'y a-t-il pas moyen de dresser des ponts entre elles ? Autrement dit, mis à part l'objet qui les occupe toutes deux (le littéraire), qu'est-ce qui rattache ces deux pratiques discursives à leur espace discursif ? N'ont-elles pas, au fond, malgré ce qui les sépare, un dessein commun ? Les explications fournies à ce problème ne nous paraissent pas assez complètes, ni assez éclairantes, comme si une donnée manquait à l'équation...

Dans un livre qui date – mais qui connut néanmoins plus de cinq éditions –, Roger Fayolle rappelle combien les écrivains ont contribué de près à la modification des perspectives critiques. C'est en effet le travail des écrivains eux-mêmes qui explique que l'on soit passé d'une critique disons « dogmatique<sup>4</sup> » – et donc prescriptive – à une critique moderne – et donc compréhensive :

Ainsi le sentiment d'une ambiguïté du langage et d'une relativité des classifications traditionnelles se fait jour à la faveur des débats sans cesse renouvelés entre poètes et critiques. Ainsi est révélée une sorte de « distance » critique entre l'œuvre telle que le lecteur la lit et la même œuvre telle que l'auteur l'a conçue. Un double effort est nécessaire pour réduire cette distance : de la part de l'auteur, pour se faire mieux

---

<sup>2</sup> José-Luis Diaz, *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011, p. 201.

<sup>3</sup> Un champ discursif est un ensemble de formations discursives appartenant au même espace discursif, donc relevant d'une conjoncture donnée. Au sein de ce champ discursif, ces formations discursives « sont en relation de concurrence au sens large, se délimitent réciproquement [...] ». Le champ discursif n'est pas immobile. Il existe des moments où, après de nombreuses transformations locales, « l'ensemble du champ entre dans une nouvelle configuration » (Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 97).

<sup>4</sup> Est considérée « dogmatique » cette critique qui, d'Aristote à La Harpe, en passant par Boileau, examine les œuvres « pour y chercher l'application des règles, pour y constater et apprécier l'observation plus ou moins fidèle des dogmes traditionnels de l'art. Et le ministère du critique consiste à rappeler souvent, toujours, aux auteurs qui veulent écrire pour leurs contemporains et pour la postérité, les moyens infaillibles de faire des œuvres durables, ou plutôt les moyens sans lesquels les œuvres ne peuvent s'imposer à l'admiration constante des hommes » (Camille Roy, *La critique littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. De Mme de Staël à Émile Faguet, conférences de l'Institut canadien. 1917-1918*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, limitée, 1918, p. 13).

comprendre – de la part du lecteur, pour chercher à mieux comprendre. Cette crise suscite le développement d'une double littérature critique : celle des préfaces, examens, journaux, etc... dans lesquels les auteurs s'expliquent – celle des études dans lesquelles les critiques s'informent, recherchent, commentent, afin de préparer le public à mieux comprendre : critique philologique qui se propose de suivre les variations du langage ; critique historique et psychologique, qui se proposent de mettre en lumière la personnalité de l'auteur et son originalité<sup>5</sup>.

Or, selon Fayolle, cette nouvelle critique qui cherche à remplacer les critères de la critique classificatrice par la connaissance des circonstances entourant l'acte créateur reste encore prise dans les carcans du dogme. Au fond, tout ce qui aurait changé, c'est la manière d'opérer un jugement qui est encore et toujours moralisateur :

La curiosité critique s'est déplacée de l'œuvre vers l'homme, tout en conservant d'ailleurs le plus souvent les mêmes exigences dogmatiques, en particulier des exigences morales : la moralité de l'œuvre étant, dans les Arts poétiques, une des conditions essentielles de l'œuvre belle ; la moralité de l'homme devient, chez les auteurs de Portraits, un des critères décisifs de la beauté de ses œuvres<sup>6</sup>.

Ainsi, la critique biographique ne serait, au début, qu'une manière pour la critique dogmatique de se renouveler, ce que Théophile Gautier croit bien observer en 1834, lorsqu'il s'en prend à tous ces critiques qui pourfendent l'immoralité dans la littérature contemporaine :

C'est une des manies de ces petits grimauds à cervelle étroite que de substituer toujours l'auteur à l'ouvrage et de recourir à la personnalité pour donner quelque pauvre intérêt de scandale à leurs misérables rapsodies, qu'ils savent bien que personne ne lirait si elles ne contenaient que leur opinion individuelle<sup>7</sup>.

Sans accuser la critique moderne d'être moralisatrice, Flaubert la dénoncera à son tour, en raison notamment du peu de cas qu'elle fait de l'œuvre :

---

<sup>5</sup> Roger Fayolle, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U » (série « Lettres françaises »), 1964, p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>7</sup> Théophile Gautier, « Préface », dans *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1994 [1834], p. 62.

D'ailleurs n'a-t-on pas abusé du « renseignement » ? L'histoire absorbera bientôt toute la littérature. L'étude excessive de ce qui faisait l'atmosphère d'un écrivain nous empêche de considérer l'originalité même de son génie. Du temps de Laharpe [*sic*], on était convaincu que, grâce à de certaines règles, un chef-d'œuvre vient au monde sans rien devoir à quoi que ce soit, tandis que maintenant on s' imagine découvrir sa raison d'être, quand on a bien détaillé toutes les circonstances qui l'environnent<sup>8</sup>.

Or, à y regarder de plus près, les enjeux de la critique biographique sont beaucoup plus complexes qu'ils n'y paraissent. Et il semble bien que parmi les tenants de la critique biographique et de la biographie d'écrivain, la majorité souhaitait aussi voir la littérature quitter ses œillères dogmatiques. C'est ce que confirme l'étude de la réception de *Madame Bovary* aussi bien que l'analyse du discours biographique consacré à Flaubert.

Ce que nous avons voulu établir, c'est précisément le cadre épistémologique dans lequel se rencontrent le discours critique et la biographie d'écrivain dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de mettre en lien cette relation avec le renouvellement du champ littéraire à la même époque, et plus particulièrement avec son autonomisation. Pour y parvenir, nous avons choisi ce domaine particulièrement riche de l'histoire littéraire : les premières études flaubertiennes.

C'est à cette sortie du dogmatisme que l'analyse des études flaubertiennes nous permet d'assister. Si la critique souhaite connaître la personne de l'auteur, ce n'est pas pour indiquer qu'il est « moral », mais pour comprendre de quelle manière il est parvenu à créer une œuvre aussi mystifiante dans la mesure même où elle est « impersonnelle ». Il y a donc apparence de paradoxe. En effet, Flaubert, qui était lui-même farouchement opposé au biographisme – à la fois dans l'œuvre et chez les critiques –, contribue malgré lui à l'avènement d'une critique biographique en amenant les critiques à ne plus juger l'œuvre en fonction de sa réussite ou de son échec, mais comme le résultat d'un effort aussi ardu que singulier.

Bien plus que de coïncider avec le renouvellement de la critique littéraire dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, *Madame Bovary* a donc selon nous véritablement contribué à

---

<sup>8</sup> Gustave Flaubert, « Préface », dans Louis Bouilhet, *Dernières chansons : poésies posthumes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872, p. 4.



déplacer l'intérêt critique, à mettre la critique au diapason de la modernité littéraire. Barbey d'Aurevilly le suggère dans l'article qu'il fait paraître le 6 octobre 1857, en indiquant que *Madame Bovary* « force la Critique à plus de rigueur dans la vérité<sup>9</sup> ». Le roman invalide en effet la première attitude de la critique – la critique classificatrice, ainsi que l'appelle Fayolle – qui « distingue entre les œuvres différents genres, fixe les règles de chaque genre, et propose pour chacun d'eux des modèles de la perfection<sup>10</sup> ». Ce roman impose qu'on le lise pour ce qu'il est : le fruit d'un travail acharné en vue de réaliser un programme esthétique dont l'auteur seul s'est fixé les règles.

Plus qu'un conflit de perception, la réception de *Madame Bovary* est donc l'occasion d'une guerre pour le monopole de la légitimité littéraire ; on rivalise pour obtenir « le pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain<sup>11</sup> », ce que Bourdieu appelle « le monopole du pouvoir de consécration des producteurs ou des produits<sup>12</sup> ». Parmi les armes employées dans cette guerre de monopole, il y a le reproche d'incompétence, notamment au sujet de la moralité. Il y a, d'abord, ceux qui n'ont pas vu que le roman *Madame Bovary* était « immoral » (par son incitation au vice), ceux qui n'ont pas vu que le roman était « moral » (par sa condamnation du vice) et, enfin, ceux qui n'ont pas vu que le roman était « amoral » (parce qu'il s'agit d'une œuvre d'art). Ce sont ces derniers qui œuvrent à l'autonomisation du champ. Les moralistes vont ainsi finir par disparaître du champ des études flaubertiennes, consacrant ainsi le triomphe de la vulgate humienne<sup>13</sup> ou, si l'on veut, la victoire de l'intellect

---

<sup>9</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », dans Didier Philippon, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2006, p. 163.

<sup>10</sup> Roger Fayolle, *op. cit.*, p. 8.

<sup>11</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998 [1992], p. 366.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>13</sup> Comme nous l'avons noté à la fin du chapitre 4, la vulgate humienne est, selon une certaine sociologie de l'expertise, un des deux modes perceptifs. Elle fonde un jugement qui « met en jeu une connaissance ou du moins une capacité, obtenue par l'apprentissage, l'expérience ou le don, partageable de droit et qui devrait s'imposer à tous, mais qui de fait est l'apanage de quelques-uns : les experts dont nous devons suivre les avis » (Philippe Urfalino et Catherine Vilkas, *Les fonds régionaux*

– gage de modernité dans la mesure où il contribue à l'émancipation des habitudes perceptives – sur le goût...

Mais si une part de la critique a pu se montrer accueillante à la nouveauté que constituait *Madame Bovary*, et être ainsi amenée à changer ses orientations, c'est que le contexte s'y prêtait. Ce sont d'abord les particularités de ce contexte que nous avons cherché à mettre en évidence dans cette thèse.

Dans un premier temps, si la critique littéraire, en cette période positiviste, est amenée à se renouveler et à accorder autant d'importance à la figure de l'auteur, c'est que de grands changements se produisent dans l'ordre général des savoirs avoisinants. Cette époque, rappelons-le, voit naître les sciences humaines telles que nous les connaissons aujourd'hui, notamment la sociologie et la psychologie. En outre, plusieurs disciplines qui n'avaient pas jusqu'alors une reconnaissance scientifique se « scientifisent ». Ainsi, quittant la dénomination d'« histoire naturelle », la discipline vouée à l'étude de la vie devient la « biologie » et en vient, pour quitter le domaine de la métaphysique et être reconnue comme science, à définir son objet, sa méthode, ses concepts, etc. Il en est de même pour l'historiographie qui, à partir des années 1830, trouve le moyen de combiner enquête érudite et philosophie de l'histoire. L'influence qu'ont exercée ces deux domaines d'étude sur la critique littéraire est énorme. Il suffit de lire les grands noms de la critique pour s'en rendre compte. Sainte-Beuve, Émile Deschanel, Taine, Lanson, Brunetière mettent à profit, chacun à leur manière, les avancées que connaissent ces deux disciplines et qui les amènent à penser l'œuvre littéraire comme un « objet naturel », déterminé par une série de facteurs qui ont l'homme pour centre. Ainsi la critique biographique devient-elle *la* méthode critique par excellence. Dans tous les cas, la biologie semble la discipline la mieux à même de fournir à cette nouvelle critique en quête de reconnaissance scientifique un bagage conceptuel (*famille, groupe, génération, classe, genre, espèce*, etc.), une méthodologie (la taxinomie, notamment), voire une tournure d'esprit (conception organiciste, fonctionnaliste,

---

*d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1995, p. 109).



déterministe, évolutionniste ou encore systémique de la vie littéraire) et un ensemble de problématiques (la « classification des familles d'esprit » chère à Sainte-Beuve).

Or, l'étude des interactions de la critique et de la biographie nous permet d'assister à un étonnant phénomène : de même que la critique littéraire semble puiser une part de sa légitimité dans l'étude de la biographie de l'auteur – qui lui permet d'être autre chose qu'un commentaire tout subjectif et donc relatif ou encore une dissertation abstraite –, le genre de la biographie d'écrivain semble avoir besoin de la critique littéraire pour se justifier. Trop de reproches pèsent sur elle pour qu'elle puisse trouver sa justification en elle-même. Bien sûr, comme la critique, elle subit l'influence des disciplines et des doctrines qui l'environnent ; comme elle, elle s'adapte à son nouvel environnement idéologique, épistémologique : elle fait sien le modèle causaliste et déterministe, par exemple. Mais sa capacité à s'adapter ne saurait faire oublier les péchés qu'elle commet. D'un point de vue moral, elle trahit et la vie (qui ne saurait être circonscrite à l'intérieur des limites forcément réductrices de l'écriture) et le Poète (qui « n'a de vie véritable que dans la réverbération de son chant<sup>14</sup> ») ; d'un point de vue épistémologique, elle déroge au principe de « totalité » qui constitue alors la catégorie explicative de référence non seulement dans le domaine de l'histoire, mais dans celui des sciences humaines en général (philosophie, sociologie, etc.) ; d'un point de vue littéraire, elle va à l'encontre des tendances esthétiques de son époque qui, comme l'a montré José-Luis Diaz dans *L'homme et l'œuvre*, se sont échafaudées sur un rejet du biographique.

L'étude de la collection « Les grands écrivains français », que fonde Hachette en 1887, confirme cette *illégitimité* du genre. Bien que la biographie d'écrivain suscite auprès du public un engouement semblable à celui qu'elle suscite encore aujourd'hui, d'aucuns se sentent tenus de se justifier de recourir à l'enquête biographique. La biographie doit en effet toujours être *motivée*. Tantôt on raconte la vie d'un écrivain par devoir de mémoire, tantôt on cherche surtout à rectifier ce qui a été dit sur lui – on le réhabilite. Mais très souvent, on nie carrément toute appartenance au genre, notamment en situant l'enquête sur un autre terrain : celui de la critique. Précisons par ailleurs qu'il y a plusieurs manières de mettre en relation la vie d'un écrivain avec son œuvre, et donc de combiner biographie et critique. La nature de

---

<sup>14</sup> José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 130.

l'objet (un poète, un épistolier, un romancier), la disponibilité de la documentation, l'écart temporel qui sépare l'écrivain de son biographe, voilà autant d'aspects qui déterminent la « direction herméneutique » que prendra l'enquête (la vie pour éclairer l'œuvre et inversement).

Si nous avons voulu étudier le discours critique consacré à *Madame Bovary* ainsi que la biographie flaubertienne, c'était afin de vérifier si les tendances observées et décrites dans les deux premiers chapitres étaient applicables dans tous les cas qui se présentent à elles. Comment la critique biographique se met-elle en place dans la réception de *Madame Bovary* et qu'est-ce qui la motive ? De même, face à un auteur aussi farouchement opposé à toute littérature dite personnelle, comment la biographie trouvera-t-elle le moyen de s'emparer de Flaubert ? Dans un contexte qui ne reconnaît plus le caractère visionnaire du romantisme et où les déceptions politiques ont conduit une bonne part des écrivains à adhérer à la doctrine de l'art pour l'art, ces deux entreprises sembleraient à même d'être tenues, dans le cas de Flaubert, pour indésirables. Comme le rappelle Ann Jefferson dans *Le défi biographique*, Flaubert est l'un des premiers écrivains à affirmer la nécessité de séparer le biographique du littéraire. Si les commentaires anti-biographiques qui parcourent sa correspondance ont pour but de réprimander des écrivains trop portés à *s'écrire*, il demeure que leur « force comminatoire s'adresse tout autant aux lecteurs de littérature qu'à ses praticiens ou aux biographes éventuels<sup>15</sup> ».

À observer la manière dont se déroule la réception immédiate de *Madame Bovary*, on constate que la critique biographique va dans le sens de ce que Flaubert lui-même a cherché à mettre en œuvre. Si l'on aborde les origines normandes du romancier, de même que le milieu où il a grandi et les circonstances dans lesquelles son premier roman a été écrit, c'est qu'on désire *comprendre* ce qu'il a voulu faire. Comprendre est ici une manière d'*endosser*. Le réflexe critico-biographique qui consiste à rechercher l'intention derrière le texte montre bien que la critique est en train de changer de vocation. D'une démarche *normative*, on passe ainsi à une démarche *positive*, portée par la volonté de comprendre – qui est, selon Antoine

---

<sup>15</sup> Ann Jefferson, *Le défi biographique. La littérature en question*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2012 [2007], p. 11.

Compagnon, « aller à la rencontre de l'autre<sup>16</sup> ». La réception de *Madame Bovary* ne nous permet donc pas seulement d'assister à la confrontation de deux visions de la littérature – une vision classique (qui défend la tradition) et une vision moderne (qui accueille la nouveauté) –, mais elle nous permet également de voir s'affronter deux tendances critiques : une tendance *normative* (la critique qui juge) et une tendance que l'on pourrait dire *positive* (la critique qui décrit), et qui finira par s'imposer.

C'est ce que confirme l'étude de la deuxième phase dans la réception de *Madame Bovary*. La plupart des voix hostiles à Flaubert, en effet, se sont tues. Ce sont les critiques qui lui sont sympathiques qui ouvrent à nouveau la discussion sur *Madame Bovary*. Aidés par la première publication de la correspondance, ils approfondissent le lien qui rattache Flaubert à son œuvre et, partant, approfondissent l'analyse de *Madame Bovary*. Plusieurs facteurs expliquent ce renouvellement de l'exégèse flaubertienne : la publication par Flaubert de ses autres romans, l'effondrement de l'Empire et le décès de l'auteur. D'une critique journalistique – critique d'humeur, chargée d'affects –, on passe à une critique savante – qui se donne pour tâche de fabriquer des connaissances durables. Ce qui marque la seconde phase de la critique « bovaryste », c'est en somme le passage de l'axiologie vers l'herméneutique. Les premiers spécialistes de *Madame Bovary* veulent en effet, outre sa réhabilitation, reconstituer le contexte originel de sa création. Outre la description de la poétique flaubertienne, c'est bien l'*intention* de l'auteur qu'ils recherchent ; et l'identifier, c'est réhabiliter Flaubert. C'est enfin par l'enquête biographique que commence à prendre forme le mythe de l'écrivain total, entièrement voué à son art.

L'étude des rapports entre critique littéraire et biographie d'écrivain dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle permet ainsi de voir apparaître un véritable paradoxe. Si la littérature de l'art pour l'art s'est développée en rejetant le biographique, la critique biographique a néanmoins contribué à son triomphe, notamment en rendant intelligible une de ses œuvres les plus importantes, en allant à la rencontre de son étrangeté, en ne cherchant plus à énumérer ses qualités et ses défauts, mais à comprendre son élaboration. Et force est de reconnaître que

---

<sup>16</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998, p. 73.

la biographie d'écrivain a œuvré dans un sens qui lui fut tout aussi favorable, notamment en faisant de Flaubert un personnage mémorable, en consacrant dans l'espace public cette nouvelle figure d'écrivain, en en faisant un véritable mythe – et donc une figure fondatrice. Au-delà de son rattachement à la tradition romantique, c'est donc plus qu'un refus de le voir considéré comme un écrivain naturaliste qu'affiche la nécrologie flaubertienne dont il a été question dans le dernier chapitre : c'est le désir d'en faire un classique, c'est-à-dire un écrivain singulier, qui transcende les modes et qui, pour cette raison, résistera à l'épreuve du temps...

La nécrologie flaubertienne constitue un formidable observatoire sur la biographie d'écrivain telle qu'elle est pratiquée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Son étude a permis d'observer combien la biographie peine à se déployer, même dans un contexte aussi favorable que celui d'un décès d'écrivain. Plutôt que de raconter ce que fut la vie de Flaubert, les notices nécrologiques qui lui sont consacrées s'intéressent davantage à son œuvre. C'est dire combien pèse sur elle, la détermine, la nature même de son objet. À l'apôtre de l'impersonnalité correspond une biographie timide plus portée vers la critique que vers le souvenir. En même temps, l'étude des notices nécrologiques parues au décès de Flaubert permet de voir apparaître une des modalités par lesquelles la biographie est amenée à pratiquer la critique littéraire. En effet, en déployant un propos et une énonciation fort en contraste, en dépeignant Flaubert de manière idéalisée, en lui prêtant les traits propres au héros romantique – poursuite d'un idéal, sensibilité extrême, mélancolie, solitude, aspiration à la mort –, la biographie flaubertienne *romantise* Flaubert. Elle opère sur sa personne la lecture que, parallèlement, elle fait de son œuvre ; elle *esthétise*, en quelque sorte, son personnage...

Ainsi semble se dénouer le chiasme apparemment inextricable suggéré par le titre de cette thèse. En effet, on ne saurait confondre les deux pratiques que sont la critique biographique et la biographie d'écrivain au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour conclure à l'existence d'un chiasme, il aurait fallu que les deux pratiques se situent sur un pied d'égalité. Or, tel n'est pas le cas. D'abord, la biographie ne jouit pas du même prestige que la critique littéraire. Cela se mesure notamment aux reproches qui pèsent sur le genre et à la gêne exprimée par les biographes, qui manifestent dans leurs travaux le besoin de se justifier de la volonté



d'entreprendre la biographie d'un écrivain. Ensuite, pour que nous puissions en conclure à un chiasme, il aurait fallu que l'usage de la critique par la biographie soit analogue à l'usage que la critique a pu faire de la biographie d'écrivain. Encore ici, l'examen exclut l'identification des deux usages. Pour la critique littéraire, la biographie d'écrivain est un outil au service de l'interprétation. La critique jouit déjà de sa pleine autonomie, encore que la biographie lui ajoute une plus-value heuristique. La biographie d'écrivain, elle, recourt à la critique littéraire pour combler un manque, comme par *insuffisance*. Elle ne vient jamais seule et ne saurait trouver sa pleine légitimité en elle-même. Lorsque les biographies d'écrivain font intervenir la critique, ce n'est pas pour instrumentaliser le texte. Une minorité de biographes travaille dans ce sens (c'est le cas, par exemple, de Léon Clédat qui, dans son ouvrage consacré à Rutebeuf, cherche dans son œuvre des informations destinées à combler les lacunes de la documentation). Ainsi donc, la critique existe généralement de manière autonome dans les études biographiques, tandis que dans le discours critique le biographique se trouve, lui, instrumentalisé.

Afin d'illustrer encore davantage l'étroite relation qui se tisse entre la critique littéraire et la biographie d'écrivain, il aurait été intéressant de porter l'analyse sur le plan du dispositif énonciatif propre à chacune d'elles et de montrer de quelles manières se déploie la narrativité critique, de même que la discursivité biographique. Mais un tel exercice ne peut être mené sans que soit expliquée d'abord de quelle manière cette réciprocité a pu exister, sans la situer historiquement, sans mettre en évidence les enjeux qui la fondent. C'est ce que nous avons tâché d'accomplir au cours de cette thèse.

Le métadiscours littéraire nous apprend à nous désintéresser du biographique. Une bonne part des études littéraires actuelles s'est échafaudée sur un rejet de ce qui concerne l'auteur – sa *biographie* comme son *intention*. Ce que nous avons voulu montrer, c'est que la relation qui s'élabore à l'époque entre la critique littéraire et la biographie d'écrivain est liée de près à la modernité littéraire. Plus que cela, elle y participe. À l'abri des modèles trop rigides qui nous forcent souvent à tirer les textes vers nous plutôt que de mieux nous conduire vers eux, nous avons voulu être à *l'écoute* de cette modernité de la critique biographique et de la biographie d'écrivain. Car si les créateurs ont pu contribuer à déplacer l'intérêt critique, il n'en demeure pas moins qu'une fois saisie de sa nouvelle mission la critique a aussi eu son



rôle à jouer dans la promotion d'une littérature moderne, délivrée de ses anciennes exigences dogmatiques, tout autant que la biographie dans la promotion de cette nouvelle figure d'écrivain qui lui était rattachée : l'écrivain total.

Il n'est jamais venu à personne l'idée de remettre en cause la modernité de Flaubert. Son nom sera même « accaparé par une série de mouvements et de tendances artistiques tout au long du vingtième siècle<sup>17</sup> », écrit Ildiko Lorinszky. La modernité de la critique biographique, pour sa part, a tôt fait d'être anéantie par les nouvelles approches critiques qui, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ont vu dans l'importance accordée à l'auteur un obstacle au plein déploiement de la signification de l'œuvre.

Selon Antoine Compagnon, le rejet de l'auteur répond à des motivations plus profondes encore. Les nouvelles approches critiques voient aussi dans la figure de l'auteur 1) un humanisme et un individualisme désormais incompatibles avec les études littéraires, 2) un obstacle à leur émancipation épistémologique – l'auteur rendant les études littéraires dépendantes de l'histoire et de la psychologie, 3) une menace à l'utilité même de toute critique et de toute théorie littéraires. Car « si on sait ce que l'auteur a voulu dire, ou si on peut le savoir en faisant un effort – et si on ne le sait pas, c'est qu'on n'a pas fait un effort suffisant –, il n'y a pas lieu d'interpréter le texte<sup>18</sup> ». À l'auteur, on préférera alors le langage, l'écriture, le texte – matière « impersonnelle » qui offre une vaste liberté d'interprétation –, de même que le lecteur. Mais en remplaçant l'auteur par le lecteur – « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit<sup>19</sup> » –, n'a-t-on

---

<sup>17</sup> Ildiko Lorinszky, « Flaubert : les problèmes de l'héritage », *Revue d'études françaises*, n° 8, 2003, p. 67, en ligne, <<http://cief.elte.hu/sites/default/files/09lorinszky.pdf>>, consulté le 10 janvier 2014.

<sup>18</sup> Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 54. Du reste, ainsi que l'illustre Compagnon, le problème de l'intention n'est pas nouveau ; ce n'est pas la Nouvelle Critique qui l'a inventé. Il est au cœur de l'ancienne rhétorique dont une des préoccupations majeures fut justement, outre l'écart entre le texte et l'intention de l'auteur (*l'inventio*), la question de l'ambiguïté sémantique (*l'elocutio*).

<sup>19</sup> Barthes, cité dans Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 56.

tout simplement pas substitué un auteur par un autre ? « Il y a toujours un auteur, rappelle Compagnon : si ce n'est plus Cervantès, c'est Pierre Ménard<sup>20</sup>. »

Plutôt que de rejeter une donnée qui de toute façon revient toujours au galop – ainsi que l'illustre l'incontournable méthode des passages parallèles (utilisée même par Barthes !) –, gardons en vue la leçon que nous donnent les premiers flaubertistes : rechercher l'auteur, ce n'est pas aliéner le sens ; c'est, au contraire, vouloir comprendre l'œuvre en tant qu'« apparition de l'Autre<sup>21</sup> », c'est même le désirer, aller à sa rencontre.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>21</sup> Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1966, p. 258.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS D'ANALYSE

#### a) Collection « Les grands écrivains français » (de 1887 à 1899, par ordre chronologique de publication)

Note : Une dizaine de titres ont été exclus du corpus. Voir *supra*, p. 91.

Gaston BOISSIER, *Mme de Sévigné*, 1887.

Elme-Marie CARO, *George Sand*, 1887.

Jules SIMON, *Victor Cousin*, 1887.

Albert SOREL, *Montesquieu*, 1887.

Joseph BERTRAND, *D'Alembert*, 1889.

Paul Louis Étienne DE RÉMUSAT, *A. Thiers*, 1889.

Maxime DU CAMP, *Théophile Gautier*, 1890.

Maurice PALÉOLOGUE, *Vauvenargues*, 1890.

Albert SOREL, *Mme de Staël*, 1890.

Arvède BARINE, *Bernardin de Saint-Pierre*, 1891.

Léon CLÉDAT, *Rutebeuf*, 1891.

Gabriel-Paul-Othenin D'HAUSSONVILLE, *Mme de La Fayette*, 1891.

Maurice PALÉOLOGUE, *Alfred de Vigny*, 1891.

Paul JANET, *Fénélon*, 1892.

Gustave LANSON, *Boileau*, 1892.

Mathurin DE LESCURE, *Chateaubriand*, 1892.

René MILLET, *Rabelais*, 1892.

Édouard ROD, *Stendhal*, 1892.

Arvède BARINE, *Alfred de Musset*, 1893.

Arthur CHUQUET, *J.-J. Rousseau*, 1893.

Eugène LINTILHAC, *Lesage*, 1893.

Joseph REINACH, *Diderot*, 1894.

Jean BOURDEAU, *La Rochefoucauld*, 1895.

Georges LAFENESTRE, *La Fontaine*, 1895.

Léopold MABILLEAU, *Victor Hugo*, 1895.

Paul STAPPER, *Montaigne*, 1895.

Le duc DE BROGLIE, *Malherbe*, 1897.

Gaston DESCHAMPS, *Marivaux*, 1897.

André HALLAYS, *Beaumarchais*, 1897.

Augustin FILON, *Mérimée*, 1898.

Gustave LANSON, *Corneille*, 1898.

Gustave LARROUMET, *Racine*, 1898.

**b) Réception immédiate de *Madame Bovary* (de 1856 à 1857, par ordre chronologique de publication)**

\* Les références marquées d'un astérisque sont celles dont la pagination est inconnue.

ANONYME, « Petit bulletin de la Grande Armée littéraire », *Le Figaro*, 12 octobre 1856, p. 5.

Auguste VILLEMOT, « Courrier de Paris », *L'indépendance belge*, 3 janvier 1857\*.

Edmond DURANTY, « Nouvelles diverses », *Réalisme*, 15 mars 1857, p. 79.

Alfred DARCEL, « Bibliographie. *Madame Bovary* - Mœurs de province, par M. Gustave Flaubert », *Journal de Rouen*, 21 avril 1857, p. 1-3.

Charles DE MAZADE, « Chronique de la quinzaine », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> mai 1857, p. 211-223.

Alfred DUMESNIL, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert », *La chronique artistique et littéraire*, 3 mai 1857, p. 3.

SAINTE-BEUVE, « Causeries du lundi. *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Le moniteur universel*, 4 mai 1857, p. 491.

Louis DE CORMENIN, « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », *Journal du Loiret*, 6 mai 1857\*.

Anatole CLAVEAU, « Littérature et beaux-arts. Revue littéraire », *Courrier franco-italien*, 7 mai 1857, p. 2.

Edmond TEXIER, « Chronique littéraire », *L'illustration*, 9 mai 1857, p. 295.

Paulin LIMAYRAC, « Littérature. Des causes et des effets dans notre littérature », *Le constitutionnel*, 10 mai 1857, p. 1-2.

DESCHAMPS, « Livres français », *Librairie et Beaux Arts*, 15 mai 1857, p. 73-75.

Nestor ROQUEPLAN, « Feuilleton de *La presse*. *Courrier de Paris* », *La presse*, 16 mai 1857, p. 1-2.

Louis ULBACH, « La Quinzaine littéraire », *Le courrier de Paris*, 16 mai 1857\*.

Émile DESDEMAINES, « Les jeunes. MM. Gustave Flaubert et Paul Deltuf », *Rabelais*, 23 mai 1857, p. 7.

Philoxène BOYER, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert », *La voix des écoles*, 24 mai 1857, p. 3-4.

Alfred-Auguste CUVILLIER-FLEURY, « Variétés. Revue littéraire. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert. Deux volumes in-12. Paris, 1857 », *Journal des débats*, 26 mai 1857, p. 2-3.

Alexandre DUMAS, « Correspondance et nouvelles diverses », *Le Monte-Cristo*, 28 mai 1857, p. 95-96.

Philoxène BOYER, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert », *La voix des écoles*, 7 juin 1857, p. 3.

Paulin LIMAYRAC, « Feuilleton du *Constitutionnel*. Littérature. Causerie littéraire », *Le constitutionnel*, 7 juin 1857, p. 1-2.

Armand DE PONTMARTIN, « Le roman bourgeois et le roman démocrate. MM. Edmond About et Gustave Flaubert », *Le correspondant*, 25 juin 1857, p. 289-306.

Marie-Sophie LEROYER DE CHANTEPIE, « *Madame Bovary* de Gustave Flaubert » [25 juin 1857], dans *Les amis de Flaubert*, n° 47, 1975, p. 39-42.

Léon AUBINEAU, « Variétés d'un roman nouveau », *L'univers*, 26 juin 1857, p. 3-4.



J. HABANS, « *Madame Bovary*. Roman par M. Gustave Flaubert », *Le Figaro*, 28 juin 1857, p. 3-4.

Albert CASTELNEAU, « Revue des livres. Le roman réaliste. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *La revue philosophique et religieuse*, 1<sup>er</sup> août 1857, p. 152-155.

Xavier AUBRYET, « Revue parisienne. Les niaiseries de la critique », *L'artiste*, 20 septembre 1857, p. 46-48.

Jules Barbey D'AUREVILLY, « Bibliographie. *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *Le pays*, 6 octobre 1857\*.

Charles BAUDELAIRE, « M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. – *La tentation de saint Antoine*. », *L'artiste*, 18 octobre 1857, p. 105-109.

Tony RÉVILLON, « Figures de la semaine. I – M. Gustave Flaubert », *Gazette de Paris*, 18 octobre 1857, p. 2.

**c) Réception ultérieure de *Madame Bovary* (de 1858 à 1899, par ordre chronologique de publication)**

Jules JANIN, « Histoire littéraire et dramatique de l'année [1857] », *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, Paris, Pagnerre, Libraire-éditeur, 1858, p. 3-53.

Jean-Jacques WEISS, « La littérature brutale », *Revue contemporaine*, janvier-février 1858, p. 144-185.

Granier DE CASSAGNAC, « La bohème dans le roman. *Madame Bovary* », *Le réveil*, 13 février 1858, p. 26-29.

Arsène LEGRELLE, « Du réalisme », *Revue de l'instruction publique, de la littérature et des sciences*, 18 août 1859, p. 314-315.

L. Clément DE RIS, « Les notabilités littéraires depuis dix ans – 1848-1859 » [février-juillet 1859], dans *Critiques d'art et de littérature*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1862, p. 281-351.

MONTPOINT, « Gustave Flaubert », dans *Les chantres de l'adultère*, Paris, Ledoyen, libraire-éditeur, 1859, p. 27-38.

Gustave VAPEREAU, « Succès du roman physiologique : M. G. Flaubert », *L'année littéraire et dramatique*, Paris, Hachette, 1859, p. 47-59.

Gustave MERLET, « Le roman physiologique. *Mme Bovary* par M. Gustave Flaubert », *Revue européenne*, vol. 2, tome IX, 1860, p. 707-740.

Alcide DUSSOLIER, « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert (Michel Lévy, éditeur) », *Revue française*, 31 décembre 1862, p. 115-122.

Alfred NETTEMENT, « Gustave Flaubert », dans *Le roman contemporain. Ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence*, Paris, Jacques Lecoffre, libraire-éditeur, 1864, p. 118-129.

Philippe BURTY, « Sur *Madame Bovary* », *La renaissance artistique et littéraire*, vol. 3, n° 3, 1<sup>er</sup> février 1874, p. 26-27.

Émile ZOLA, « Gustave Flaubert et ses œuvres » [1875], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 351-373.

Émile MONTÉGUT, « Les nouveaux romanciers – MM Gustave Droz, André Theuriot, Alphonse Daudet », *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> décembre 1876, p. 605-632.

Marius TOPIN, « M. Gustave Flaubert », dans *Romanciers contemporains*, Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1876, p. 171-188.

Guy DE VALMONT [Guy DE MAUPASSANT], « Gustave Flaubert » [1876], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 375-380.

Jules LEMAÎTRE, « Romanciers français contemporains. M. Gustave Flaubert », *La revue politique et littéraire*, vol. 9, n° 15, 11 octobre 1879, p. 342-349.

Ferdinand BRUNETIÈRE, « Gustave Flaubert », *Revue des deux mondes*, 15 juin 1880, p. 828-857.

Paul BOURGET, « Psychologie contemporaine. Notes et portraits. Gustave Flaubert », *La nouvelle revue*, mai-juin 1882, p. 865-895.

George DUBOSC, « La véritable *Madame Bovary* », *Journal de Rouen*, 22 novembre 1890, p. 3.

Émile HENNEQUIN, « Gustave Flaubert. Étude analytique », dans *Quelques écrivains français*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1890, p. 1-68.

Jules DE GAULTIER, *Le bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892.

**d) Articles nécrologiques consacrés à Flaubert en mai 1880 (par ordre chronologique de publication)**

Note : pour la nécrologie flaubertienne complète, voir Colwell (1988).

ANONYME, « Flaubert intime », *Le Gaulois*, 9 mai 1880, p. 1.

ANONYME, « La mort de Flaubert », *Journal de Rouen*, 9 mai 1880, p. 1-2.

FOURCAUD, « Gustave Flaubert », *Le Gaulois*, 9 mai 1880, p. 1.

Pierre GIFFARD, « Flaubert intime », *Le Gaulois*, 9 mai 1880, p. 1-2.

XXX, « Gustave Flaubert », *Le Figaro*, 9 mai 1880, p. 1.

ANONYME, « Chronique. Gustave Flaubert », *Le temps*, 10 mai 1880, p. 2.

Henry CÉARD, « Gustave Flaubert » [10 mai 1880], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 435-438.

Pierre GIFFARD, « À Croisset », *Le Gaulois*, 10 mai 1880, p. 1-2.

Jean RICHEPIN, « Gustave Flaubert », *Gil Blas*, 11 mai 1880, p. 1.

ANONYME, « Dépêche télégraphique », *Le Temps*, 12 mai 1880, p. 1.

ANONYME, « Obsèques de Flaubert », *Journal de Rouen*, 12 mai 1880, p. 1-2.

Charles CHINCHOLLE, « Obsèques de Gustave Flaubert », *Le Figaro*, 12 mai 1880, p. 1-2.

Pierre GIFFARD, « Les obsèques de Flaubert », *Le Gaulois*, 12 mai 1880, p. 1-2.

Thomas GRIMM, « Échos et nouvelles », *Grand journal*, 12 mai 1880, en ligne, <[http://www.jamespradier.com/Pictures/Flaubert%20\(2a\).jpg](http://www.jamespradier.com/Pictures/Flaubert%20(2a).jpg)>, consulté le 17 octobre 2013.

Émile ZOLA, « Gustave Flaubert, l'écrivain et l'homme » [12 mai 1880 ; 13 mai ; 15 mai ; 16 mai ; 17 mai], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 481-514.

Paul BOURGET, « M. Gustave Flaubert » [13 mai 1880], dans Didier Philippot, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 439-445.

Gaston VASSY, « Les obsèques de Gustave Flaubert », *Gil Blas*, 13 mai 1880, p. 1-2.

Paul ALEXIS, « Quelques souvenirs sur Flaubert », *Le Voltaire*, 14 mai 1880, p. 1.

René DELORME, « Gustave Flaubert », *La vie moderne*, 15 mai 1880, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/necro1.php>>, consulté le 4 janvier 2014.

Maxime GAUCHER, « Causerie littéraire », *Revue bleue*, 15 mai 1880, p. 1093-1094.

Jules NORIAC, « Courrier de Paris », *Le monde illustré*, 15 mai 1880, p. 298-299.

Louis ULBACH, « Notes et impressions. II », *La revue politique et littéraire*, 15 mai 1880, p. 1096.

Henry HOUSSAYE, « Variétés. Gustave Flaubert », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 mai 1880, p. 2-3.

Auguste SABATIER, « Variétés. Gustave Flaubert », *Journal de Genève*, 16 mai 1880, p. 2-3.

Théodore DE BANVILLE, « Flaubert » [17 mai 1880], dans *Critiques*, Paris, E. Fasquelle, 1917, p. 152-161.

Jules CLARÉTIE, « La vie à Paris. Souvenirs de Gustave Flaubert. Comment naquit *Madame Bovary*. Le roman posthume de Flaubert, *Bouvard et Pézuchet* [sic] », *Le Temps*, 18 mai 1880, p. 3.

ANONYME, « La dernière œuvre de Flaubert », *Journal de Rouen*, 20 mai 1880, p. 2.

Émile BERGERAT, « Gustave Flaubert. Causerie et souvenirs », *La vie moderne*, 22 mai 1880, en ligne, <[http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/necro\\_bergerat.php](http://flaubert.univ-rouen.fr/biographie/necro_bergerat.php)>, consulté le 4 janvier 2014.

Henry FOUQUIER, « Nécrologie. Gustave Flaubert », *Le voleur*, 28 mai 1880, p. 351.

## II. OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

AMADIEU, Jean-Baptiste, « La mise à l'index de *Madame Bovary*, le 20 juin 1864 », *Revue Flaubert*, n° 8, 2008, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/amadiou.php>>, consulté le 3 janvier 2014.

ANSELMINI, Julie et Julie AUCAGNE, dossier « *L'idiote de la famille* de Jean-Paul Sartre », *Recherches et travaux*, n° 71, 2007.

ANTOINE, Gérard, « "Groupe", "école", "famille", "génération" dans la critique de Sainte-Beuve », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 80, n° 5, septembre-octobre 1980, p. 737-748.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.

AUCAGNE, Julie, « L'auteur, sa vie, son œuvre : vers une poétique de la biographie d'écrivain (France-Angleterre/1918-1989) », thèse de doctorat de lettres modernes, Université de Bourgogne, 2006.

BALZAC, Honoré de, « Avant-propos », dans *La comédie humaine, Études de mœurs : Scènes de la vie privée, I*, texte révisé et annoté par Marcel Bouteron et Henri Longnon, Paris, Louis Conard, 1912 [1842], p. XXV-XXXVIII.

BARANTE, Prosper de, « Réponse au discours de réception de Henri Patin », en ligne, <<http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-henri-patin>>, consulté le 16 décembre 2013.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les ridicules du temps*, Paris, Éditions Rouveyre et G. Blond, 1883.

BARNES, Julian, *Flaubert's Parrot*, Londres, Jonathan Cape, 1984.

BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

BAUDELAIRE, Charles, *Chants et chansons (poésie et musique) de Pierre Dupont*, Paris, Alexandre Houssiaux, éditeur, 1855.

\_\_\_\_\_, *Théophile Gautier*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

\_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

\_\_\_\_\_, *L'art romantique*, notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet, Paris, Louis Conard, libraire-éditeur, 1925 [1869].

\_\_\_\_\_, *Lettres. 1841-1866*, Paris, Mercure de France, 1907.

\_\_\_\_\_, *Journaux intimes – Fusées, mon cœur mis à nu*, Paris, Les éditions G. Crès et Cie, 1920.

BAUMGARTNER, Emmanuèle et Philippe MÉNARD, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1996.



BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1998.

BERNARD, Catherine, « *Flaubert's Parrot* : le reliquaire mélancolique », *Études anglaises*, n° 4, 2001, p. 453-464, en ligne, <<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2001-4-page-453.htm>>, consulté le 4 janvier 2014.

BERSOT, Ernest, « De la critique biographique » [1863], dans *Essais de philosophie et de morale*, Paris, Didier et Cie, 1864, p. 484-508.

BERTHIER, Patrick et Michel JARRETY (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome II : Modernités. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006.

BLIN, George, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1953.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, 2005 [1949], en ligne, <[http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch\\_marc/apologie\\_histoire/bloch\\_apologie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bloch_marc/apologie_histoire/bloch_apologie.pdf)>, consulté le 4 janvier 2014.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes. Tome II*, Paris, Garnier frères, libraires-éditeurs, 1872.

BONNETAIN, Paul, J.-H. ROSNY, Lucien DESCAGES, Paul MARGUERITE et Gustave GUICHES, « *La Terre. À Émile Zola* », *Le Figaro*, 18 août 1887, p. 1.

BOUILHET, Louis, *Dernières chansons : poésies posthumes*, Paris, Michel Lévy Frères, 1872.

BOURDÉ, Guy et Hervé MARTIN, *Les écoles historiques*, Paris, Seuil, 1997 [1983].

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998 [1992].

BOURGET, Paul, *Études et portraits*, Paris, Plon-Nourrit, 1905-1906.

BRISSON, Luc, « Introduction », dans Platon, *Le banquet*, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 11-74.

BRUNEAU, Jean, *Les débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1856*, Paris, Armand Colin, 1962.

BRUNEL, Pierre, Daniel COUTY, Jean-Michel GLIKSOHN et Daniel MADELÉNAT, *La critique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1977.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1889.

\_\_\_\_\_, *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.

BUICAN, Denis, *Histoire de la biologie. Hérité, évolution*, Paris, Nathan, 1994.

BURGELIN, Claude, « La flaubertolâtrie », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 5-16.

CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *L'histoire en France du Moyen-Âge à nos jours. Introduction à l'historiographie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Université », 2002.

CAPOTA-STANCIU, Rodica, « L'impersonnalisation créatrice », *Dialogos*, vol. 3, 2001, en ligne, <<http://www.romanice.ase.ro/dialogos/03/6-Capota.pdf>>, consulté le 19 décembre 2013.

CARBONELL, Charles-Olivier, *L'historiographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2002 [1981].

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

COLWELL, David J., *Bibliographie des études sur G. Flaubert*, volume 1 (1857-1920), Egham, Runnymede Books, 1988.

COMMANVILLE, Caroline, *Souvenirs sur Gustave Flaubert*, Paris, Ferroud, 1895 [1887].

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1998.

COUTURIER, Maurice, *Roman et censure ou La mauvaise fois d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.

CUVIER, Georges, *Discours sur les révolutions du globe, avec des notes, d'après les données les plus récentes de la science et une notice historique par Paul Bory*, Paris, Berche et Tralin, 1881 [1812].

DELFAU, Gérard et Anne ROCHE, *Histoire, littérature. Histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1977.

DESCHANÉL, Émile, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, Paris, Hachette, 1864.

DESCARMES, René, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1857*, Paris, Ferroud, 1909.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 2005.

DIAZ, José-Luis, *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2011.

DION, Robert (dir.), dossier « Les avatars du biographique », *Voix et images*, vol. 30, n° 2, hiver 2005.

DION, Robert et Frances FORTIER, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1966.

DU CAMP, Maxime, *Souvenirs littéraires. Tome premier*, Paris, Hachette, 1882.

DUCHET, Claude, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Europe*, septembre-novembre 1969, p. 11-43.

\_\_\_\_\_, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, février 1971, p. 5-14.

DUMESNIL, René, *Flaubert. Son hérédité, son milieu, sa méthode*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

\_\_\_\_\_, *La publication de Madame Bovary*, Paris, Éditions Edgar Malfère, 1928.

DURAND, Thierry, « L'écriture ou la vie. Essai sur la biographie », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, hiver 1997-1998, p. 121-139.

FAGUET, Émile, *Flaubert*, Paris, Hachette, 1899.

FAYOLLE, Roger, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U » (série « Lettres françaises »), 1964.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance Gustave Flaubert – Alfred Le Poittevin et Gustave Flaubert – Maxime Du Camp*, Paris, Flammarion, 2001.

\_\_\_\_\_, *Correspondance. Tome I (janvier 1830 – avril 1851)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

\_\_\_\_\_, *Correspondance. Tome II (juillet 1851 – décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

\_\_\_\_\_, *Correspondance. Tome III (janvier 1859 – décembre 1868)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

\_\_\_\_\_, *Correspondance. Tome IV (janvier 1869 – décembre 1875)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

\_\_\_\_\_, *Lettres de Flaubert (1830-1880)*, Paris, Conard, Édition électronique par Danielle Girard et Yvan Leclerc, 2003, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1880.htm>>, consulté le 3 août 2012.

\_\_\_\_\_, *Madame Bovary. Mœurs de province*. Sommaire biographique, introduction, note bibliographique, relevé des variantes et notes par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Bordas, 1990.

\_\_\_\_\_, *Madame Bovary. Mœurs de province*, Présentation, notes et transcriptions par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1994.

\_\_\_\_\_, *Madame Bovary. Mœurs de province*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Paris, Gallimard, coll. « Folio/classique », 2001.

\_\_\_\_\_, *Bouvard et Pécuchet*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

\_\_\_\_\_, *Flaubert et la théorie littéraire*, en hommage à Claudine Gothot-Mersch, textes réunis par Tanguy Logé et Marie-France Renard, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2005.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

\_\_\_\_\_, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Littoral*, n° 9, juin 1983, p. 3-32.

FRAISSE, Luc, « La littérature du XVII<sup>e</sup> siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire », *Dix-septième siècle*, n° 218, janvier 2003, en ligne, <<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2003-1-page-3.htm>>, consulté le 18 décembre 2013.

\_\_\_\_\_, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle », *Contextes*, n° 3, juin 2008, en ligne, <<http://contextes.revues.org/index2143.html>>, consulté le 16 décembre 2013.

GAUCHET, Marcel, *Philosophie des sciences historiques. Le moment romantique*, textes réunis et présentés par Marcel Gauchet, Paris, Seuil, coll. « Points/Histoire », 2002.

GAULTIER, Jules de, *Le bovarysme : la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892.

GAUTIER, Théophile, *Albertus ou l'âme et le péché. Légende théologique*, Paris, Paulin, libraire-éditeur, 1833.

\_\_\_\_\_, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 1994 [1834].

\_\_\_\_\_, *Émaux et camées*, Paris, Charpentier et Cie, éditeurs, 1872.

\_\_\_\_\_, *Histoire du romantisme, suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française. 1830-1868*, Paris, Charpentier et C<sup>ie</sup>, libraires-éditeurs, 1874

GELDOLF, Koenraad, *La voix et l'événement : pour une analytique du discours métalittéraire*, Montréal, Balzac, 1993.

GILBERT, Nicolas, « Le dix-huitième siècle » [1775], *Poésies diverses*, Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1882, p. 28-29.

GINGUENÉ, Pierre-Louis, *Histoire littéraire d'Italie. Tome VIII*, Paris, L.-G. Michaud, 1824, p. 2-3.

GOTHOT-MERSCH, Claudine, *La genèse de Madame Bovary*, Paris, José Corti, 1966.

GUILLO, Dominique, « La sociologie d'inspiration biologique au XIX<sup>e</sup> siècle : une science de l'«organisation» sociale », *Revue française de sociologie*, vol. 4, n° 2, avril-juin 2000, p. 241-275.

GUIZOT, François, *Cours d'histoire moderne*, vol. I, Paris, Pichon et Didier, 1829.

GUYAUX, André, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007.

HENNEQUIN, Émile, *La critique scientifique*, Paris, Librairie académique Didier Perrin et C<sup>ie</sup>, 1888.



HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphose de l'insignifiant – essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot, collection « L'univers des discours », 1997.

HUGO, Victor, « Préface », *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, libraires, 1828, p. I-LXIV.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1972].

JEFFERSON, Ann, *Le défi biographique : la littérature en question*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2012 [2007].

KONVITZ, Josef, « Biography : The Missing Form in French Historical Studies », *European Studies Review*, vol. 6, n° 1, 1976, p. 9-20

KOPP, Robert, *Baudelaire. Le soleil noir de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.

LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères*, Paris, Librairie Des bibliophiles, 1881 [1688].

LACOSTE, Francis, « La réception de *Madame Bovary* (1858-1882) », *Revue Flaubert*, n° 8, 2008, en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue8/lacoste.php>>, consulté le 3 janvier 2014.

LAINGUI, André, « Les magistrats du XIX<sup>e</sup> siècle, juges des écrivains de leur temps », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 44, 1992, p. 221-241, en ligne, <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1992\\_num\\_44\\_1\\_1788](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1992_num_44_1_1788)>, consulté le 3 janvier 2014.

LANDRY, Jean-Pierre et Isabelle MORLIN, *La littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1993.

LANSON, Gustave, *Hommes et livres : études morales et littéraires*, Paris, Lecène Oudin et C<sup>ie</sup>, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1895.

\_\_\_\_\_, *Méthodes de l'histoire littéraire. Hommes et livres : études morales et littéraires*, présentation d'Ephraïm Harpaz, Genève, Slatkine Reprints, 1979 [1895].

LAROUSSE, Pierre, *Le grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1877.

LAVIALLE, Nathalie et Jean-Benoît PUECH (dir.), *L'auteur comme œuvre*, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000.

LECLERC, Yvan, « *Madame Bovary*, réception publique et privée », dans *Madame Bovary, Préludes, présences, mutations*, colloque de Messine, 26-28 octobre 2007, par R.M. Palermo Di Stefano et S. Mangiapane, *Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Lettere, Filosofia e Belle Arti*, vol. LXXXIII, Supplemento n. 1, Messina-Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 109-124.

\_\_\_\_\_, « Les éditions de la correspondance de Flaubert », en ligne, <<http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/edcorr.php?imp=1>>, consulté le 4 janvier 2014.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie René, *Poèmes antiques, Derniers poèmes*, Paris, M. Ducloux, 1852.

LEPENIES, Wolf, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002 [1997].

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française. Tome troisième. I-P*, Paris, Hachette, 1873-1874.

LORIGA, Sabina, *Le petit x. De la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2010.

LORINSZKY, Ildiko, « Flaubert : les problèmes de l'héritage », *Revue d'études françaises*, n° 8, 2003, p. 67-73, en ligne, <<http://cief.elte.hu/sites/default/files/09lorinszky.pdf>>, consulté le 10 janvier 2014.

MADELÉNAT, Daniel, « Formes brèves de la biographie : essai de généalogie et de classement », *Romanica Wratislaviensia*, XXXVI, 1991, p. 29-41.

\_\_\_\_\_, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique et Frédéric COSSUTTA, « L'analyse des discours constitutants », *Langages*, n° 117, mars 1995, p. 112-125.

MAKAROVA, Arina, « Dits et non-dits des nécrologies de la presse », *Le temps des médias*, n° 1, automne 2003, en ligne, <<http://www.histoiredesmedias.com/Dits-et-non-dits-des-necrologies.html>>, consulté le 4 janvier 2014.

MAROT, Patrick, *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamps-Essentiel », 2001.

MAUPASSANT, Guy de, « Gustave Flaubert d'après ses lettres », *Le Gaulois*, 6 septembre 1880, p. 1.

\_\_\_\_\_, *Gustave Flaubert, lettres à George Sand*, précédées d'une étude de Guy de Maupassant, Paris, Charpentier, 1884.

\_\_\_\_\_, « Le roman », dans *Pierre et Jean*, Paris, Paul Ollendorff, éditeur, 1888, p. I-XXXV.

MAY, Georges, « "Sa vie, son œuvre". Réflexions sur la biographie littéraire », *Diogène*, n° 139, juillet-septembre 1987, p. 31-52.

MÉRIMÉE, Prosper, *Chronique du règne de Charles IX* suivie de *La double méprise* et de *La Guzla*, Paris, Charpentier, 1853 [1829].

MICHELET, Jules, *Œuvres complètes. Tome I : Histoire de France. Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1893-1894.

MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002.

MOMIGLIANO, Arnaldo, *La naissance de la biographie en Grèce ancienne*, traduit de l'anglais par Estelle Oudot, Strasbourg, Circé, 1991 [1971].

MORÉAS, Jean, *Les premières armes du symbolisme*, Paris, L. Vanier, 1889.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1974 [1888].

NORDMANN, Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

\_\_\_\_\_, *La critique littéraire française au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie générale française, 2001.

O'NEDDY, Philotée, *Lettre inédite de Philotée O'Neddy sur le groupe littéraire romantique dit des bousingos*, Paris, P. Rouquette, libraire-éditeur, 1875.

PARADEISE, Catherine, « Rhétorique professionnelle et expertise », *Sociologie du travail*, vol. 27, n° 1, 1985, p. 17-31.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome VIII. Dix-neuvième siècle. Période contemporaine (1850-1900)*, Paris, Armand Colin, 1899.

PHILIPPOT, Didier, *Gustave Flaubert*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2006.

PIERRAT, Emmanuel, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous !*, Bruxelles, André Versailles éditeur, 2010.

PINEL, Philippe, *Nosographie philosophique. La méthode de l'analyse appliquée à la médecine*, Paris, J. A. Brosson, 1810.

POMMIER, Jean, « *La muse du département et le thème de la femme mal mariée chez Balzac, Mérimée et Flaubert* », *L'année balzacienne*, 1961, p. 191-221.

POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

POULET, Georges (dir.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'éditions, 1968.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1954.

QUINTILIANO, Deise, « Sartre : la rhétorique de l'épithète ou le mot comme cercueil », dans Gérard Wormser (dir.), *Sartre. Violence et éthique*, Paris, Sens Public, coll. « Sens public & Parangon », 2005, en ligne, <<http://www.sens-public.org/spip.php?article155>>, consulté le 4 janvier 2014.

RABAU, Sophie, « Introduction : Pour (ou contre) une lecture contrauctoriale ? », dans Sophie Rabau (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2012, p. 5-18, en ligne, <[http://www.puv-editions.fr/media/ouvr\\_pdf/557\\_lire\\_contre\\_auteur\\_intro.pdf](http://www.puv-editions.fr/media/ouvr_pdf/557_lire_contre_auteur_intro.pdf)>, consulté le 3 janvier 2014.

REBÉRIOUX, Madeleine, *La république radicale ? 1898-1914*, Paris, Seuil, coll. « Points/Nouvelle histoire de la France contemporaine », 1975.

REGARD, Frédéric (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.

RENAN, Ernest, *L'avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann-Lévy, 1890 [1848].

RICARDOU, Achille, *La critique littéraire. Étude philosophique*, préfacé par Ferdinand Brunetière, Paris, Hachette, 1896.

RICHARD, Jean-Pierre, « La création de la forme chez Flaubert », dans *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954, p. 117-219.

ROSSET, François, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », dans Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, François Rosset et Nelly Valsangiacomo (dir.), « *La vie et l'œuvre* ? » *Recherches sur le biographique*, Actes du colloque de relève organisé à l'Université de Lausanne les 8 et 9 novembre 2007, Université de Lausanne, 2008, en ligne, <[http://www.academia.edu/4108974/Baroni\\_R.\\_2008\\_Revenances\\_de\\_lauteur\\_in\\_La\\_Vie\\_et\\_loeuvre\\_Recherches\\_sur\\_le\\_biographique\\_Ph\\_Kaenel\\_J\\_Meizoz\\_F\\_Rosset\\_and\\_N\\_Valsangiacomo\\_dir.\\_Universite\\_de\\_Lausanne\\_Bibliotheque\\_numerique\\_RERO\\_DOC\\_p\\_159-168](http://www.academia.edu/4108974/Baroni_R._2008_Revenances_de_lauteur_in_La_Vie_et_loeuvre_Recherches_sur_le_biographique_Ph_Kaenel_J_Meizoz_F_Rosset_and_N_Valsangiacomo_dir._Universite_de_Lausanne_Bibliotheque_numerique_RERO_DOC_p_159-168)>, consulté le 4 janvier 2014.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires*, Paris, José Corti, 1962.

ROY, Camille, *La critique littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. De Mme de Staël à Émile Faguet, conférences de l'Institut canadien. 1917-1918*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, limitée, 1918.

*Sainte-Beuve et la critique littéraire contemporaine*, actes du colloque tenu à Liège du 6 au 8 octobre 1969, Paris, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1972.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, vol. I, Paris, Garnier frères, s.d.

\_\_\_\_\_, *Causeries du lundi*, vol. IV, Paris, Garnier frères, s.d.

\_\_\_\_\_, *Causeries du lundi*, vol. XIII, Paris, Garnier frères, s.d.

\_\_\_\_\_, *Portraits contemporains*, vol. I, Paris, Didier, 1855.

\_\_\_\_\_, *Portraits contemporains*, vol. III, Paris, Michel Lévy Frères, 1870.

\_\_\_\_\_, *Portraits littéraires*, vol. I, Paris, Garnier frères, 1862.

\_\_\_\_\_, *Portraits littéraires*, vol. II, Paris, Garnier frères, 1862.

\_\_\_\_\_, *Nouveaux lundis*, vol. III, Paris, Michel Lévy Frères, 1865.

\_\_\_\_\_, *Nouveaux lundis*, vol. VIII, Paris, Michel Lévy Frères, 1867.

\_\_\_\_\_, *Nouveaux lundis*, vol. IX, Paris, Michel Lévy Frères, libraires éditeurs, 1867.

SANDU, Corina, « Les scandales littéraires, de la presse à la lettre (1877-1887). Influence du discours pamphlétaire sur l'épistolaire », *Médias 19*, en ligne, <<http://www.medias19.org/index.php?id=313>>, consulté le 4 janvier 2014.

SARTRE, Jean-Paul, *L'idiote de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971-1972.



\_\_\_\_\_, *Saint Genet. Comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

\_\_\_\_\_, *Situations X*, Paris, Gallimard, 1976.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, 1994, n° 2, en ligne, <<http://rgi.revues.org/470>>, consulté le 4 janvier 2014.

STAROBINSKI, Jean, « L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary* », *Le temps de la réflexion*, n° 1, 1980, p. 145-183.

TAINE, Hippolyte, *La Fontaine et ses fables*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1970 [1853].

\_\_\_\_\_, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1858.

\_\_\_\_\_, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1866 [1863-1864].

\_\_\_\_\_, *Essais de critique et d'histoire*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Hachette, 1866.

\_\_\_\_\_, *Essai sur Tite-Live*, Paris, Hachette, 1888.

THIBAUDET, Albert, *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*, Paris, Librairie Plon, 1922.

THUMEREL, Fabrice, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, vol. II, Paris, Seuil, coll. « Points/Sciences humaines », 1973 [1968].

TONDEUR, Claire-Lise, *Gustave Flaubert, critique. Thèmes et structures*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984.

TRÉPOS, Jean-Yves, *La sociologie de l'expertise*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996.

URFALINO, Philippe et Catherine VILKAS, *Les fonds régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques politiques », 1995.

VAPEREAU, Gustave, « Roman », *L'année littéraire et dramatique*, Paris, Hachette, 1859, p. 46-120.

VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV. Tome II*, Berlin, C.F. Henning, 1752.

\_\_\_\_\_, *Œuvres complètes de Voltaire. Correspondance générale*, vol. 55, Paris, Antoine-Augustin Renouard, 1821.

WEISS, Jean-Jacques, *Essais sur l'histoire de la littérature française*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.

WINOCK, Michel, *Flaubert*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies », 2013.

ZOLA, Émile, Guy de MAUPASSANT, J. K. HUYSMANS, Henry CÉARD, Léon HENNIQUE et Paul ALEXIS, *Les soirées de Médan*, Paris, G. Charpentier, éditeur, 1880.